АНГАЖМАН У КЊИЖЕВНОЈ ФОРМИ

Књижевно дело Слободана Селенића

ЕДИЦИЈА
Посебна издања
Књига 59

Уређивачки одбор
др Светлана Шеатовић, Институт за књижевност и уметност, Београд
др Игор Перишић, Институт за књижевност и уметност, Београд
проф. др Роберт Ходел, Универзитет у Хамбургу, Немачка
проф. др Миливој Сребро, Универзитет Мишел де Монтењ, Бордо, Француска
проф. др Сања Мацура, Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци, Република Српска, Босна и Херцеговина
проф. др Ален Албин Ширца, Филозофски факултет Универзитета у Љубљани, Словенија
доц. др Горан Радоњић, Филолошки факултет Универзитета Црне Горе, Црна Гора
проф. др Петар Грујичић, Академија уметности Универзитета у Новом Саду
...

Рецензенти
академик Јован Делић, редовни члан САНУ
проф. др Јелена Јовановић, Филозофски факултет Универзитета у Нишу
проф. др Ева Шперлик, Универзитет Адам Мицкијевич, Познањ

АНГАЖМАН У КЊИЖЕВНОЈ ФОРМИ

Књижевно дело Слободана Селенића

Уредили
Др Марко Аврамовић
Др Владан Бајчета

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
БЕОГРАД
2025

САДРЖАЈ

9 | УВОДНА РЕЧ

I

13 | *Дејвид Норис*
ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У РОМАНИМА СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА
27 | *Сања Мацура*
НАРАТИВИЗАЦИЈА ПОВЛАШТЕНИХ ПРОСТОРА У РОМАНИМА СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА
37 | *Ален Ширца*
„ЈУГОСЛАВЕНСКИ" ИМАГИНАРИЈУМ У РОМАНИМА СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА
49 | *Јелена Милић*
МЕТАМОРФНИ ГРАД: БЕОГРАД У РОМАНИМА СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА
61 | *Растко Лончар*
„НА НАС И ГАДОВЕ": СУДАР КЛАСА У ДЕЛИМА ПОСЛЕРАТНЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ И ДРАМЕ

II

79 | *Весна Трепуљаревић*
ЈЕЗИЧКА ПОЛИФОНИЈА У ДРАМАМА СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА
91 | *Јелена Маринков*
АНГАЖМАН У ДРАМАМА СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА
103 | *Петар Грујичић*
ДРАМАТИЗАЦИЈЕ РОМАНА СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА И ТАБУИЗАЦИЈА СРПСКЕ ГРАЂАНСКЕ ДРАМЕ
117 | *Иван Меденица*
ОД ДРАМСКИХ ПРАВАЦА ДО ПОЈМА ПОЗОРИШТА
125 | *Марина Миливојевић Мађарев*
СЛОБОДАН СЕЛЕНИЋ: ПОЗОРИШНИ КРИТИЧАР КОЈИ ЗАГОВАРА ВРЕДНОСТИ НОВОГ ПОЗОРИШТА И ДРАМЕ

III

143 | *Магда Миликић*
„МОЖЕ ЛИ МАГЛА ДА СЕ ПОТОПИ": *МЕМОАРИ ПЕРЕ БОГАЉА* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

157 | *Слободанка Шаренац*
ФИГУРА ПРИПОВЕДАЧА, НАРАТИВНА И УМЕТНИЧКА ИСТИНА У РОМАНУ *МЕМОАРИ ПЕРЕ БОГАЉА* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА
171 | *Роберт Ходел*
СТВАРНОСНА ПРОЗА СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА И ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА – МИМЕЗИС ИЛИ ИДЕОЛОГИЈА
187 | *Драгана Јовановић*
ИЗМЕЂУ ИСПОВЕСТИ И (ПО)КАЈАЊА: ОСВРТ НА РОМАН *ПИСМО/ГЛАВА* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА
199 | *Марко Аврамовић*
КЊИЖЕВНИ И ИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ СЕЛЕНИЋЕВОГ РОМАНА *ПИСМО/ГЛАВА*

IV

217 | *Јасмина Ахметаџић*
ГРАНИЦЕ И ЛИМИНАЛНОСТ У РОМАНУ *ПРИЈАТЕЉИ* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА
229 | *Снежана Милосављевић Милић*
ГРУПНИ ЛИК У РОМАНУ *ОЧЕВИ И ОЦИ* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА
245 | *Горан Гаврић*
РАСЛОЈЕНОСТ ИДЕНТИТЕТА У ПРОСТОРУ И ВРЕМЕНУ: ПОЗОРИШНА АДАПТАЦИЈА РОМАНА *ОЧЕВИ И ОЦИ* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА
259 | *Тамара Љујић*
ПРИПОВЕДАЊЕ ЖЕЉЕ У РОМАНУ *TIMOR MORTIS* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

V

273 | *Горан Радоњић*
ИСТРАГА, НАПУШТАЊЕ И ОПОМЕНА ЗАЈЕДНИЦИ: *УБИСТВО С ПРЕДУМИШЉАЈЕМ* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА
289 | *Јована Сувајџић*
ТЕМПОРАЛНОСТ РОМАНА *УБИСТВО С ПРЕДУМИШЉАЈЕМ* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА: ФИГУРА ДЕКАДЕНЦИЈЕ, *FIN-DE-SIÈCLE* И ФИКЦИЈА КРАЈА
321 | *Милан Радоичић*
ПРОЗА ИСПИЈЕНОГ ЧАЈА: *УБИСТВО С ПРЕДУМИШЉАЈЕМ* КАО ДИЈАЛОШКО-ПОЛИФОНИЈСКИ РОМАН
335 | *Јелена Панић Мараш*
БИТИ ЈЕЛЕНА ПАНИЋ

VI

347 | *Игор Перишић*
ИДЕОЛОШКО-ПОЛИТИЧКЕ АНТИНОМИЈЕ КЊИГЕ *ИСКОРАК У СТВАРНОСТ* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА КАО ИНДИКАТОРИ ПОЕТИЧКЕ ПОЛИПЕРСПЕКТИВНОСТИ
361 | *Данијела Вујсић*
ПРИПОВЕДНИ ПОСТУПЦИ У *МАЛАЈСКОМ ЛУДИЛУ* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА
377 | *Срђан Орсић*
ПОДУНАВЦИ ВОН БУЧЈЕ: ИСТОРИОСОФСКО ЧИТАЊЕ ПОРОДИЧНЕ ХРОНИКЕ СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА
389 | *Владан Бајчета*
ПРЕВЕНТИВНА КРИТИКА: РЕЦЕНЗИЈЕ ИЗ ОСТАВШТИНЕ СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

403 | ИНДЕКС ИМЕНА

Уводна реч

Зборник *Ангажман у књижевној форми: књижевно дело Слободана Селенића* коначни је резултат истоименог научног скупа, одржаног о деведесет и првој годишњици пишчевог рођења 6–7. јуна 2024. године на Институту за књижевност и уметност у Београду. Скуп је реализован сарадњом два институтска одсека, Одељења за поетику модерне и савремене српске књижевности и Одељења за историју српске критике и метакритике, које представљају уредници овог зборника – Марко Аврамовић и Владан Бајчета. У раду је учествовао велики број истраживача из неколико академских центара у земљи (Београд, Нови Сад, Ниш, Приштина / Лепосавић), али и иностранства и региона (Велика Британија, Немачка, Словенија, Хрватска, Црна Гора, Република Српска). Биланс је до сада најисцрпнији међународни научни зборник посвећен делу једног од значајнијих српских писаца друге половине XX века.

Слободан Селенић се испрва афирмисао као позоришни критичар и театролог, испуњавајући деценијама одговарајуће рубрике *Борбе* и *Политике експрес*, затим предајући на Академији за позориште, радио, филм и телевизију (касније ФДУ), пишући уџбенике за тамошње програме и састављајући антологије светске и српске драме. Крајем шездесетих јавио се са својим првим романом, да би све до смрти почетком деведесетих година написао шест наслова у истом домену. Овај сегмент с разлогом се у критици сматра кључним у његовом опусу, па је поред театрологије и позоришне критике, главни фокус усмерен управо према том аспекту његовог рада. Тек почетком осамдесетих, у својим зрелим стваралачким годинама, Селенић је написао своју прву драму, а онда још свега две у долазећој деценији, при чему је и неколико његових романа доживело адаптације за сцену. Најзад, последњих неколико година живота Селенић је активно учествовао у јавном животу као ангажовани интелектуалац, па је и та страна његовог рада, скупа са рукописном оставштином, проучена у засебном делу.

Комплексни романсијерски поступак Слободана Селенића наметнуо је проблемске, као и теме везане за појединачне пишчеве наслове. Интертекстуалношћу у Селенићевим романима бавио се Дејвид Норис, наративизацијом њихових повлашћених простора Сања Мацура, југословенским имагинаријумом Ален Ширца, а метаморфним (Бео)градом Јелена Ми-

лић. На њих се надовезало испитивање судара класа у делима послератне српске прозе и драме Растка Лончара. Тиме је створен широк тематско-аналитички оквир за подробнију анализу сваког појединачног романа у засебним радовима долазећих одељака зборника.

У другом делу су текстови везани за Селенићев драмски, театролошки, односно позоришно-критичарски рад. Весна Црепуљаревић истраживала је језичку полифонију у пишчевим драмама, Јелена Маринков њихов иманентни ангажман, док се Петар Грујичић бавио Селенићевим драматизацијама и табуизацијом српске грађанске драме. Иван Меденица је дао поглед на пишчеве теоријске студије из домена театрологије, а Марина Миливојевић Мађарев је сачинила портрет Слободана Селенића као позоришног критичара. Овај сегмент нуди пресек ауторовог најуже и најстроже схваћено професионалног или институционалног рада.

Треће, четврто и пето поглавље зборника испуњавају радови посвећени Селенићевим романима: *Мемоари Пере Богаља* су у фокусу Магде Миликић, Слободанке Шаренац и Роберта Ходела; *Писмо/глава* је предмет интересовања Драгане Јовановић и Марка Аврамовића; *Пријатељима* се бавила Јасмина Ахметагић, а *Очевима и оцима* Снежана Милосављевић Милић и Горан Гаврић; док је роману *Timor mortis* своју пажњу пружила Тамара Љујић. Читав блок текстова посвећен је пишчевом завештајном делу *Убиство с предумишљајем,* а потписују их Горан Радоњић, Јована Сувајџић, Милан Радоичић и Јелена Панић Мараш. Својом обухватношћу и аналитичким увидима ови радови су темељно превредновали досадашњу перцепцију и аксиолошки поредак Селенићевог романсијерског опуса.

Шесто поглавље доноси прилог о идеолошко-политичким антиномијама збирке публицистичких текстова *Искорак у стварност* који је дао Игор Перишић, затим и анализу постхумно објављеног недовршеног романа *Малајско лудило* коју је понудила Данијела Вујсић. Историософско читање Селенићеве породичне хронике из рукописа спровео је Срђан Орсић, а поглед на пишчеву „превентивну критику" – његове необјављене рецензије – пружио је Владан Бајчета скупа са транскриптом ауторових текстова. Било да је реч о накнадно публикованим књигама било о рукописним остацима, ови прилози освежавају досадашње виђење Селенићеве оставштине, као што је допуњују новим налазима.

Свим тиме склопљена је истраживачко-херменеутичка целина о делу Слободана Селенића каква у домаћој науци није постојала. Припадајући генерацији писаца коју сачињавају аутори попут Милорада Павића, Бориславa Пекића, Миодрага Булатовића, Драгослава Михаиловића и Данила Киша – Слободан Селенић је након велике популарности коју је за живота уживао, а затим приличног заборава у који је након смрти пао, једини остао без адекватне књижевноисторијске верификације. Овај зборник исправља тај пропуст и то чини у години када се обележава три деценије од пишчевог превременог одласка.

Уредници

I

821.163.41.09-31 Селенић С.
82.01
COBISS.SR-ID 186451721

Dejvid A. Noris
Notingem
norrisdandrew@gmail.com

INTERTEKSTUALNOST U ROMANIMA SLOBODANA SELENIĆA

Ključne reči: romani-bestseleri, semantičke strukture, intertekstualnost, čitalačka recepcija, kulturno sećanje
Apstrakt: Slobodan Selenić objavio je između 1980. i 1993. godine pet romana. Svi su imali visok tiraž i veliku popularnost, a dva dela su dobila i nagradu Narodne biblioteke Srbije za najčitaniju knjigu: *Prijatelji* 1981. i *Ubistvo s predumišljajem* 1994. i 1995. godine. Status bestselera uticao je i na njihovu recepciju, utoliko pre što se većina kritičara usredsređivala na sadržinu njegovih knjiga, posebno na autorovu smelost da predstavi drugačiji pogled na osetljivu tematiku partizanskog osvajanja vlasti u socijalističkoj revoluciji, koji je bio suprotan zvaničnoj istorijskoj interpretaciji Drugog svetskog rata u Jugoslaviji. Književna obeležja njegovih dela bila su, otud, često zanemarivana. Nije bilo dovoljno istraživanja načina na koji su predstavljena fiktivna zbivanja ispripovedana i sa kojim efektom da bi se moglo doći do potpunijeg razumevanja Selenićevih romana kao umetničkih jezičkih konstrukcija, pa ni njihove uloge u razvoju srpske književnosti. U ovom radu razmatraju se intertekstualne aluzije uzete iz srpskih i stranih književnih tekstova, iz istorijskih izvora, iz drugih umetničkih dela i iz nacionalnih i klasičnih mitova, aluzije koje su doprinele većoj semantičkoj dubini i širini njegovih romana. Takvi intertekstualni tragovi nude perspektivu iz koje se može preispitati semantička kompleksnost Selenićevih romana i različiti nivoi dijaloga koje oni uspostavljaju između tih dela i drugih književnih i neknjiževnih tekstova.

Romani Slobodana Selenića (*Memoari Pere Bogalja*, 1968; *Prijatelji*, 1980; *Pismo/glava*, 1982; *Očevi i oci*, 1985; *Timor mortis*, 1989; *Ubistvo s predumišljajem*; 1993) sadrže priče o Drugom svetskom ratu i dalekosežnim promenama u svim sferama života koje je donela jugoslovenska socijalistička revolucija. U nekim njegovim delima vremenski opseg je proširen tako da uključuje i devetnaesti vek, a u poslednjem i rat devedesetih. Njegovi romani poznati su po upečatljivim likovima i zapletima koji dotiču teme nesaglasne sa zvaničnom posleratnom istorijom. Njegov smeli pristup takvim temama, koje su mnogi pisci izbegavali kao zabranjeno područje, kao i njegova imaginativna obrada događaja iz poluzaboravljenog kulturnog pamćenja, delimično

objašnjavaju veliku popularnost njegovih dela kod čitalačke publike. Svih pet njegovih romana iz osamdesetih i devedesetih nalaze se među bestselerima svoga vremena. Tri puta mu je dodeljena i nagrada Narodne biblioteke Srbije za najčitaniju knjigu godine, 1981. za *Prijatelje*, a 1994. i 1995. za *Ubistvo s predumišljajem*. Ljubiša Jeremić u svom tekstu o Seleniću ističe upravo popularnost njegovih dela: „On je, na prvom mestu, bio pisac romana-bestselera, premda su ovi bili veoma daleko od uobičajenih predstava o bestselerima" (Jeremić 2007: 252). Za Jeremića, njegovi romani nisu uobičajeni bestseleri jer poseduju književne kvalitete kakvi se obično ne vezuju za tu kategoriju, a koje je, uglavnom, zanemarivala akademska i profesionalna kritika. U središtu kritičkog interesovanja bilo je Selenićevo osporavanje dominantnih političkih pogleda na novija zbivanja umesto razmatranja načina na koji su njegovi romani ispripovedani, koje bi kao rezultat imalo njihovo dublje razumevanje kao umetničkih jezičkih tvorevina.

Selenić nije jedini autor poznat jednako po književnim kvalitetima svojih knjiga i po popularnosti kod književne publike. U svojoj studiji o postmodernističkoj istoriografskoj metaprozi Linda Hačion analizira romane koji koriste složena stilska sredstva narativnog konstruisanja istorije: „Pri tom mislim na poznate i popularne romane koji su duboko samorefleksivni a uz to, paradoksalno, polažu pravo na istorijske događaje i ličnosti" (Hutcheon 1988: 5). Umberto Eko, takođe, izdvaja posebnu vrstu fikcionalne proze koja odgovara Jeremićevoj kvalifikaciji Selenićevog dela i posebnoj kategoriji postmodernističkog romana Linde Hačion i objašnjava kako ti romani mogu da zadovolje mnogostruke kriterijume različitih tipova čitalaca. Eko ovu vrstu književnog teksta naziva „kvalitetnim bestselerom", delom koje uživa široku popularnost i „uvlači čitaoca u probleme i postupke koji su nekada bili isključivi prerogativ visoke književnosti" (Eco 2006: 215). Ti romani sadrže zanimljive priče sa intrigantnim zapletima i upečatljivim likovima, a istovremeno koriste metanarativne igre sa mnoštvom glasova i druga stilska sredstva obično asocirana sa onom vrstom proze koja retko dospeva na spiskove bestselera. Njegovi primeri, uzeti iz njegovog vlastitog stvaralaštva, iz *Imena ruže* i *Fukoovog klatna*, tiču se posebno intertekstualnih veza i drugih vrsta književnih aluzija koje su privlačile pažnju kritičara i čitalaca njegovih dela. U Selenićevim romanima takođe postoji mnoštvo intertekstualnih konstrukcija, kojima se produbljuju glavne teme njegovih dela.

Intertekstualne veze i aluzije koje otkrivaju tumači jednog romana unosi u njih svesno ili podsvesno sam autor, ili ih tokom recepcije stvaraju čitaoci, budući da oni u čitalački proces uključuju tekstove koji su deo njihove vlastite društvene enciklopedije. Tumačenje zasnovano na nenameravanoj analogiji ne zabrinjava Eka. Ako tekst opravdava takvo tumačenje, tvrdi on, „mora se reći da je ta operacija objektivno (u smislu kulturno i socijalno) moguća" (Eco 2006: 230). Nameravane i nenameravane sugestije navode čitaoca da ispuni praznine u tekstu ili da njegovo latentno semantičko polje dopuni unošenjem značenja iz drugih tekstova. Tekst je tu shvaćen u širokom smislu, tako da se odnosi na bilo koju vrstu materijala koji sačinjava niz znakova koji prenose značenje i mogu poticati iz pisane građe, mitskog predanja, ili vizuelne

umetnosti. Značenje dela se aktualizuje tek u trenutku čitanja, što vodi varijacijama u tumačenju: „Suptilna aluzija na delo nepoznato čitaocu, koja otud ostaje neprimećena, neće biti aktivirana u tom čitanju. Sa druge strane, čitaočevo iskustvo neke prakse ili teorije nepoznate autoru može voditi novom tumačenju" (Worton, Still 1990: 2). Međutim, osnovna struktura književnog teksta ne zavisi od čitaočevog prepoznavanja mogućih spoljašnjih izvora. Ona se može razumeti i u njoj se može uživati i bez njihove pomoći, odnosno kako kaže teoretičar Lubomir Doležel: „Značenje teksta može se shvatiti bez identifikovanja interteksta, ali je obogaćeno, često veoma suštinski, njegovim otkrivanjem" (Doležel 1998: 201).

Koristeći se izvorima iz književnosti, istorije, klasične mitologije i narodnih legendi, Selenić u svoja dela unosi neposredne citate, prerađene rečenice uzete iz tuđih dela, arhetipske situacije, aluzije na likovnu kulturu, imena postojećih fiktivnih likova i mesta ili istorijskih ličnosti i događaja, kako bi sugerisao veze između svog fikcionalnog sveta i drugih tekstova. Njegov prvi roman, *Memoari Pere Bogalja*, ispripovedan je kao unutrašnji monolog glavnog junaka, koji je još kao dete u ratu, tokom jednog vazdušnog napada na njegovu malu partizansku grupu, izgubio obe noge. Pre rata je sa porodicom živeo u neuglednoj kućici u selu Fiđelovci, odakle su ih isterale ustaše, njihovi susedi. Njegov otac Miloje postao je vodeća ličnost među mesnim partizanima i kasnije dobio istaknut položaj u Beogradu, zajedno sa velikom kućom i svim privilegijama kakve pripadaju jednom partijskom funkcioneru. Na početku knjige, Pera je zaokupljen posmatranjem očeve noge i svojim sećanjima na nju iz doba najranijeg detinjstva. Prizor očeve noge podseća ga na figuru Petra Orača na jednoj graviri baziranoj na srednjovekovnoj engleskoj pesmi Vilijama Lenglenda:

> Noga Petra Orača, koju sam znatno kasnije video na jednoj engleskoj srednjovekovnoj graviri, podsetila me je na Milojevu nogu iz Fiđelovaca – noga prostog evangeliste, koji je i veliku kugu i Tajlerovu bunu prošao na toj čvornovatoj, duguljastoj izbočini, od čije je zemljaste nepobedivosti narodna legenda, hteli mi to ili ne, Davide, napravila spasitelja čovečanstva (Selenić 1999: 23).

Lenglendova pesma, napisana između 1370. i 1380, sadrži kritiku engleskog društva četrnaestog veka, u kojoj različiti likovi, uglavnom plemići, sveštenici i trgovci, personifikuju grehove i iskvarene običaje toga vremena. Petar Orač, sa druge strane, oličava valjan život, nevinu hrišćansku dušu, seljačku jednostavnost u kontrastu sa raskalašnim i bezbožnim svetom koji ga okružuje. Tokom seljačke bune 1381, čiji je vođa bio Vot Tajler, figura Petra Orača bila je evocirana kao herojsko otelovljenje običnog čoveka, suprotstavljenog bogatstvu i nepoštenju vladajućih slojeva. Ova referenca nagoveštava analogiju između reprezentacije javnog morala u srednjovekovnoj Engleskoj i komunističkog uzdizanja seljaka kao političke ikone u posleratnoj Jugoslaviji. Selenićeva intertekstualna aluzija ispunjava dve funkcije. Njome se skreće pažnja na istorijsku dugovečnost idealizovane slike seljaka kao sredstva političke propagande u revolucionarnim vremenima. To je, istovremeno, ironičan komentar varljive iluzije smišljeno održavane u Jugoslaviji, gde je

Miloje ostavio za sobom korene čoveka iz naroda i ogrnuo se unosnijim plaštom partijskog funkcionera, čiji uspeh počiva na lažnim pričama o partizanskim vrlinama, promovisanim zvaničnom istoriografijom i memoarima ratnih pobednika.

Selenić je 1956. završio studije anglistike na Univerzitetu u Beogradu, a pohađao je i postdiplomski kurs engleske drame na Univerzitetu u Bristolu 1961–1962. kod profesora Glena Vikema. Prilikom izbora intertekstualnih aluzija, on se često oslanja na svoje poznavanje engleske književnosti. Posle objavljivanja *Memoara Pere Bogalja* započeo je nov roman, *Pismo/glava*. Međutim, golootočka tema tog romana smatrala se politički previše osetljivom i on se nije pojavio u štampi sve do 1982. godine. Jedan od glavnih likova u tom romanu, komunista Svetozar Slišković, poznat i kao Šampion, odlučuje 1948. da podrži Staljina i sovjetsku stranu. Njega hapse i šalju na Goli otok, odakle se vraća kao slomljen čovek. Njegov mladi štićenik, Maksimilijan, koji takođe podržava Sovjetski Savez, umire u zatvoru zato što mu, kao dijabetičaru, uskraćuju insulin. Roman opisuje tragične posledice koje trpe svi likovi kao žrtve tih kobnih godina. Pre nego što će čuti njegovu verziju događaja, Maksimilijanov duh posmatra Sliškovića kako sprema doručak: „Gledam u ogromnog Šampiona koji se kao Guliver nad liliputančevu kuću nadvio nad šerpicu sa kajganom" (Selenić 1983: 41). Upućivanje na Liliput ističe Sliškovićevu ogromnu figuru, koja je čest predmet komentara u romanu, ali uvodi i druge tragove Sviftovih *Guliverovih putovanja* u Selenićevu priču. Majušni stanovnici Sviftovog fiktivnog ostrva podeljeni su u dva neprijateljska tabora prema tome da li veruju da kuvana jaja treba ljuštiti sa vrha ili sa zatubaste strane. Vladar Liliputa naredio je da sva jaja moraju da se razbijaju sa vrha, ali neki otpadnici su nastavili sa prethodnom praksom i jeli i dalje meko kuvana jaja sa zatubaste strane. Pobunjenike podržava vladar susednog ostrva koji duboko veruje u ispravnost razbijanja jaja sa zatubaste strane. Taj aspekt Sviftove priče je satirički odraz burnog religioznog života u Engleskoj, koji je izazvao lanac pobuna i stranih ratova. Ljudi su gubili slobodu i živote zbog razlika u verovanjima i službi božjoj, baziranih na zamršenim i ezoteričnim teološkim tumačenjima. Evokacija Sviftovog Liliputa otkriva jedan narod podeljen između dva kraja jajeta, uz svet romana *Pismo/glava*, gde Slišković, ne slučajno, jede kajganu i narod biva primoran da bira između dva vida terora, sovjetskog i jugoslovenskog, a taj izbor na kraju uništava sve one čiji život dotiče.

Pred kraj romana *Pismo/glava* Slišković sažima uticaj 1948. godine na sudbine junaka još jednom intertekstualnom referencom. Dok na ulici leži na samrti, pijan, slomljen, kao senka nekadašnjeg čoveka, on jedva čujno izgovara: „Timor… mortis… conturbat… me…" (Selenić 1983: 354). Te njegove poslednje reči predstavljaju refren iz elegije „The Lament for the Makaris" („Tužbalica za pesnicima") škotskog pesnika Vilijema Danbara (1456–1513). Taj stih, inače poznat iz katoličke molitve za pokojne, koristili su od petnaestog veka pesnici u vezi sa tradicijom *danse macabre*, ili plesom smrti. Reč je o alegorijskoj predstavi, u poznom petnaestom veku često iskazivanoj u likovnoj formi, sa figurama iz svih životnih sfera, koje se, jedna za drugom, plesnim korakom

približavaju grobu, podsećajući na univerzalnost smrti i krhkost i prolaznost života. Likovi romana *Pismo/glava* slede korake svoga vremena, koji ih vode ka njihovoj sudbini. Smrt nije njihov izbor, ali njihovi postupci nehotice vode njihovoj propasti, koja, kad su jednom već započeli svoj put, retrospektivno deluje kao neminovna.

Selenić ponavlja Danbarov latinski izraz u naslovu svog potonjeg romana *Timor mortis*, što pokazuje opštiji značaj te teme u njegovom delu. Fiktivni pisac ove knjige je Dragan Radosavljević, čiji rukopis je na početku zamišljen kao suma njegovih saznanja o stogodišnjem Stojanu Blagojeviću, sa kojim deli stan u Beogradu tokom Drugog svetskog rata. Blagojević je u poslednjim decenijama devetnaestog veka aktivno učestvovao u političkom životu u Hrvatskoj. On priča svom mladom prijatelju o ljudima i zbivanjima iz tog vremena, posebno u vezi sa napetim i često neprijateljskim odnosima Srba i Hrvata. Razmišljajući o svom rukopisu, Dragan shvata da je njegova prvobitna namera da objasni i prenese suštinu Blagojevićevog dugog života neostvariva, da je prošlost suviše složena da bi se iskazala jednom pripovešću, a da je sam Blagojević nepouzdan izvor informacija o vlastitom životu. Dragan otkriva da je njegova knjiga, prvobitno naslovljena *Stojan Blagojević*, promenila ime: „Sada se zove *Timor mortis*" (Selenić 2002: 268). Središte njegovog pripovedanja premešta se na traganje za smislom njegovog sopstvenog sveta, kojim dominira logika rata, okupacije i svih vrsta nasilništva.

Mnogi čitaoci smatrali su za glavnu temu ovog ostvarenja istorijski sukob Srba i Hrvata, ali piščeva zamisao bila je nešto drugačija, kako je naznačio u jednom intervjuu: „Vi ste zapazili jedino srpsko-hrvatski sukob, koji zauzima znatno manji deo knjige, a ja mislim da nas priča *Timor mortisa*, mogućim uopštavanjem, suočava sa strahom, strahom od smrti, i sa mržnjom, bliskom srodnicom, možda pomajkom straha" (Selenić 1995: 76). U tradiciji kojoj pripada navod iz Danbarove pesme, strah od smrti upućuje na njenu neselektivnost, na činjenicu da ona ne bira svoje žrtve, što u kontekstu Selenićevog romana pokazuju neizrecivi užasi Drugog svetskog rata. Široko rasprostranjeni teror nad Srbima u Hrvatskoj živo je dočaran pričom Ljubana Jednaka i Mare Grubić, koji su oboje uspeli da prežive ubilačke ustaške napade. Mara, međutim, snosi odgovornost za divljačko ubijanje nedužne Biljane u Beogradu. U toj epizodi ona, kao žrtva jednog zločinačkog čina, postaje podstrekač drugog okrutnog zločina. U fokusu priče naći će se tako surovost koju donosi rat, čime se čitalac podseća na sliku bezobzirne smrti nagoveštenu naslovom romana.

Selenićeve intertekstualne reference često ukazuju na to da njegova tematska interesovanja idu dalje od konkretnih događaja iz srpske prošlosti oko kojih on plete svoje priče i uzdižu ih iznad reinterpretacije lokalne istorije na zajednički, opšteljudski plan. Kao što je slučaj i sa delima njegovih savremenika u drugim krajevima sveta koji su takođe pisali bestselere cenjene zbog svojih književnih kvaliteta, njegovi romani nisu namenjeni uskoj čitalačkoj publici, već obuhvataju široko polje kulturnih aluzija, koje dopuštaju veću semantičku fleksibilnost i odgovaraju različitim čitaocima. Njegova tematska interesovanja iskazuju se u njegovim proznim delima kroz širok opseg alegorijskih slika i kulturnih aluzija relevantnih za mnoštvo interpretativnih zajednica. Osim

toga, piščeve intertekstualne reference imaju i druge funkcije, koje se mogu dovesti u vezu sa društvenom ulogom književnosti, o čemu je i govorio u nekim intervjuima.

Roman *Prijatelji* nudi posebno gustu mrežu intertekstualnih veza i aluzija, koje upućuju na razne istorijske izvore, nacionalne mitove, kao i umetničke tvorevine iz oblasti likovne umetnosti i književnosti. Beograđanin obrazovan u Oksfordu, Vladan Hadžislavković prima u kuću albanskog dečaka Istrefa Verija, koji beži od krvne osvete sa Kosova. Partizanska vlast rekvirirala je posle rata deo Hadžislavkovićeve prostrane porodične kuće i dodelila pojedine sobe došljacima iz raznih krajeva Jugoslavije. Kućna zajednica na Kosančićevom vencu na kraju se raspada i Vladan i Istref više nemaju dodirnih tačaka. Vladan zapisuje svoja sećanja na period zajedničkog života i rukopis šalje poštom Istrefu. Delovi njegovog spisa smenjuju se u knjizi sa Istrefovim reakcijama tokom čitanja tog rukopisa. Vladanova verzija ne odgovara uvek njegovim uspomenama na to doba.

Prvi deo Vladanove priče posvećen je istoriji njegove porodice i izgradnji njihove kuće u prvoj polovini devetnaestog veka. Vladan, koji je na Univerzitetu u Oksfordu izučavao istoriju engleskog građanskog rata između okrugloglavih puritanaca i rojalističkih kavalira, žali se na razlike u dostupnosti istorijskih podataka u Srbiji i Engleskoj: „Kakva razlika između naše istorije osamnaestog i devetnaestog i engleske sedamnaestog veka!" (Selenić 2009: 39). On navodi dokumentovani slučaj jedne mlade neveste u Engleskoj sedamnaestog veka, koja od muža traži dozvolu da poseti svoju porodicu u drugom gradu, što je pojedinost kakvoj srpski istoričar ne može ni da se nada: „Zna se pouzdano ne samo godina već i dan i čas kada je, tek udata, sedamnaestogodišnja Meri Pauel zatražila od svog osamnaest godina starijeg muža saglasje da leto provede kod roditelja" (*Isto*: 39). Meri Pauel je bila supruga Džona Miltona, čije ime Vladan takođe pominje. Ona je bila iz rojalističke porodice, dok je njen muž podržavao Kromvela i parlamentarne snage. Milton je pristao da se ona, ubrzo po venčanju, nakon početka građanskog rata, pridruži svojoj porodici, pod uslovom da se vrati za nekoliko meseci. Nije se vratila oko dve godine. Taj događaj ilustruje koliko ozbiljno politička ideologija i preteranosti revolucije remete privatne živote svih građana, bilo da aktivno učestvuju u njima ili ne, što se i na druge načine pokazuje u romanu *Prijatelji*.

Vladanova porodična hronika puna je referenci na istorijske dokumente i druge vrste tekstova, što doprinosi stvaranju iluzije verodostojnosti prikaza sudbina njegovih fiktivnih predaka, čija se imena javljaju uz imena stvarnih istorijskih ličnosti iz osamnaestog i devetnaestog veka. Nastanak prezimena Hadžislavković on dovodi u vezu sa Hadži Slavkom Jovanovićem, koji je prvi doveo porodicu da živi u Beogradu i koji se, kako on kaže, „konačno i jasno izdvoji iz seljačkog bezobličja našeg osamnaestoga veka" (*Isto*: 56). Hadži Slavko je pomagao sprovođenju austrijskog plana osvajanja Beograda od Turaka. Ta epizoda, poput još nekolikih, ispripovedana je uspostavljanjem intertekstualne veze sa *Istorijom Beograda* koju je priredio Vasa Ćubrilović. Vladan piše o ulozi svog slavnog pretka u zaveri o preuzimanju grada u decembru 1787. godine:

> Naime, kao i drugi beogradski trgovci – Nikola Radomirović, Jovan Novaković-Čardaklija, brat mu Petar, malo kasnije Jovan Dimitrijević, pa rođak beogradskog mitropolita, Nikola Trajči – i Hadži Slavko je bio jedan od glavnih sudeonika u velikom planu srpskih trgovaca i austrijskog generala D' Alvinčija za bezbolno osvojenje najistureniје turske tvrđave prema Evropi (*Isto*: 57).

U *Istoriji Beograda* navode se prva tri zaverenika koji pomažu Austrijancima da ovom prilikom prodru u Beograd, dok se ostala dvojica pominju kao učesnici u drugom planu u januaru 1788. Zbog lošeg vremena koje je sprečilo prevoz trupa preko reke nijedan od ovih planova nije ostvaren. U Vladanovom tekstu, austrijski plan iz decembra 1787. ovako je opisan: „Austrijanci će neprimetno dovesti odred od šest hiljada vojnika pod zidine Donjeg grada na ušću Save u Dunav" (*Isto*: 57). Čubrilovićeva istorijska verzija sadrži sledeći opis istog događaja: „Austrijanci treba da dovedu tajno i da iskrcaju pod zidine Donjeg grada na ušću Save u Dunav odred od pet do šest hiljada vojnika" (Čubrilović 1974: 718). Ima i drugih sličnih primera intertekstualnih pozajmica kojima Vladanov opis stiče autoritet istorijske pripovesti o stvarnom svetu.

Vladanovo svedočenje o precima vezuje zbivanja iz njihove porodične istorije sa životima dvojice srpskih vladara iz prvih decenija devetnaestog veka, Karađorđa i Miloša Obrenovića. Hadži Slavko je ratovao uz Karađorđa, a njegov sin Milić se službom posvetio Milošu. U Vladanovoj priči, Slavko odbija da napusti domovinu posle sloma Karađorđevog ustanka, a zabranjuje bekstvo i svojoj porodici, ostavljajući ih u strahu da će ih Turci pobiti. Njegova žena traži od sina da ubije oca i tako spreči opšte stradanje. Vladan napominje da je o tom događaju već pisao M. Đ. Milićević, tako da će on samo preneti njegov opis zbivanja. Milićević je, međutim, opisao kako je Karađorđe ubio svog oca Petronija u sličnim okolnostima, što se dogodilo nekoliko godina pre ustanka. Adaptirajući Milićevićev prikaz, Selenić piše: „Ovde se Hadži Slavko nešto pokaje, i ne samo što ne htede ići dalje već nagne da u Beograd pođe. Svi se nađu u čudu. Ako se on vrati i ako se kaže, potera će za njima onaj čas, ljudi će izginuti, a žene i deca otići u ropstvo..." (Selenić 2009: 63). Milićevićev tekst je veoma sličan: „Tu se starac Petronije pokaje što je ostavio svoj zavičaj, i ne htedne ići dalje, nego hoće da se vrati natrag. Svi se sad nađu u čudu: jer ako se on vrati, od časa će potera za njima: muški će svi izginuti, a žene i deca otići u ropstvo..." (Milićević 2004: 11). Milić je radio za Miloša u novooslobođenoj Srbiji, uvek u njegovoj senci. U Vladanovom opisu, on nosi čalmu po ugledu na svog gospodara, ili fes „ispod koga tamno sjakte dve crne iskošene crte između kapaka; brci se tatarski tanki, pored usana nadole obesili" (Selenić 2009: 67–68). Milićev opis odgovara dvama portretima kneza Miloša koje je 1824. naslikao Pavel Đurković. Na jednom on nosi čalmu, a na drugom fes, dok su mu oči i brkovi onakvi kakvi se pripisuju Miliću. Selenićev fikcionalni svet crpe građu iz istorijskih pripovesti, umetničkih dela i legendi vezanih za ličnosti koje su u središtu temeljnih srpskih mitova, čime se Hadžislavkovićeva porodica utiskuje u diskurzivne prakse posvećene evoluciji srpske istorije u ključnom periodu državnog formiranja.

Vladanova priča o zidanju porodične kuće Hadžislavkovića sadrži složen niz intertekstualnih referenci kojima se u pripovest unosi tekstualna građa

različitih vrsta. Milić započinje svoj projekat sa namerom da izgradi kuću u tradicionalnom balkanskom arhitektonskom stilu, prema nacrtima kakve su koristili bogati turski stanovnici Beograda. Kuća je fiktivna utoliko što ne odgovara nijednoj stvarnoj građevini iz tog perioda na Kosančićevom vencu ili u njegovoj blizini. Milić prestaje sa gradnjom prema prvobitnom planu kada ugleda zgradu koju je Cvetko Rajović započeo da zida u evropskom stilu prema nacrtu slovačkog inženjera Franca Jankea. Istorijski Rajović je bio važna ličnost u Obrenovićevoj vladi i zaista je za izgradnju svoje nove kuće angažovao kao arhitektu nedavno prispelog Franca Jankea. To stvarno, postojeće zdanje služi kao intertekst u Selenićevom prikazu i arhitektonski predstavlja ulazak Beograda u znakovni sistem evropske kulture, koji zadivljuje Milića. Rajovićeva kuća njega fascinira : „Kao tuđu žensku obilazio je njene nedovršene zidove, zagledao velike prozore, stubove, portal sa kamenim stepenicama, pečenu opeku razdražujuće crvene boje, i sve je bleđa u njegovu pogledu bila begovska kuća čije je temelje već iskopao" (Selenić 2009: 69). Milićevi postupci u Selenićevom fikcionalnom svetu motivisani su stvarnom, postojećom stambenom zgradom, građevinom u kojoj je danas smešten gradski Pedagoški muzej. Ta zgrada ga svojom privlačnošću podstiče da ostvari vlastiti projekat, kombinaciju turskog i evropskog građevinskog stila, koja alegorijski predstavlja dvostruku prirodu srpskog kulturnog identiteta iz ranog devetnaestog veka.

Vladanov opis Milićeve reakcije na Rajovićevu kuću „kao tuđu žensku" ima jedan raniji pandan u romanu Borislava Pekića *Hodočašće Arsenija Njegovana* (1970). Pekićev roman povezuje niz istorijskih događaja pre i posle Drugog svetskog rata u Beogradu, od martovskih demonstracija koje donose svrgavanje vlade kneza Pavla do studentskih demonstracija iz juna 1968. Događaji su osvetljeni sa stanovišta predratnog rentijera Arsenija Njegovana, koji 1968. obilazi svoje nekadašnje zgrade, nesvestan da se situacija promenila od vremena kada je poslednji put izišao iz svog stana 1941. godine. On je u Beogradu posedovao mnogo kuća kojima je dao ženska imena, doživljavajući ih više kao živa bića sa ljudskim svojstvima nego kao nežive objekte. Kada poseti svoju omiljenu kuću, nazvanu Simonida, Arsenije je užasnut onim što vidi. Kuća ne liči na onu iz njegovog sećanja: „kao nečiju tuđu kuću, ali ne kao *moju* Simonidu nisam je osetio" (Pekić 1991: 168). Selenićev fikcionalni svet spaja književne sa istorijskim izvorima u isti tip umetnutih ili prikrivenih intertekstualnih asocijacija, bez ikakvih primetnih razlika među njima.

Selenić uspostavlja hotimične veze između svog fikcionalnog sveta i društvene stvarnosti. Posle pojave *Ubistva s predumišljajem*, postavljeno mu je u jednom intervjuu pitanje o imenu glavne junakinje romana, Jelene Panić. Novinar je hteo da zna da li ona nosi prezime bivšeg premijera Milana Panića. Selenić je odgovorio: „Jelenino prezime sam izabrao, u pravu ste, upravo zato da i na taj način omogućim neposredan uvir stvarnosti u fikciju" (Selenić 1995: 160). On priznaje da neknjiževne reference unosi kako bi se vidovi stvarnosti ulili u njegov fikcionalni svet. Uzimajući za primere Miroslava Krležu i Lava Tolstoja, on takođe tvrdi da književnost, ili umetnost uopšte, ima vitalnu i moćnu ulogu u čitalačkoj percepciji spoljašnjeg, istorijskog sveta: „Napisavši Glembajeve, Krleža je 'napravio' Hrvatima njihovu buržoaziju. Tolstoj je

Rusima napravio prototip vojskovođe. Možda ni jedan oblik društvenog ispoljavanja nije potpun dok se ne ovaploti u umetnosti" (Selenić 1995: 36). Za Selenića, društveni obrasci koje otkriva fikcionalni svet omogućuju čitaocima da zamisle dotad nepoznate aspekte istorijskog sveta i stvore novu percepciju stvarnosti. Umetnost za njega ne odražava pasivno stvarni svet, već aktivno doprinosi proizvodnji diskurzivne stvarnosti, koja je jednako dejstvena kao i istorijski svet u oblikovanju i očuvanju utisaka u duhu čitalaca. Selenićeve intertekstualne reference i aluzije, zasnovane na književnim, istorijskim ili mitskim izvorima, obezbeđuju susrete u kojima se kulturna sećanja prerađuju i integrišu u novim kombinacijama da bi proizvela širi fikcionalni univerzum, konstruišući nove diskurzivne stvarnosti i otvarajući nova viđenja sveta.

Putopisna knjiga Rebeke Vest o Jugoslaviji *Crna ovca i sivi soko* (1942) poslužila je za nekoliko intertekstualnih referenci u Selenićevom romanu *Očevi i oci*. Roman govori o bračnom paru Stevanu i Elizabeti Medaković. Stevan upoznaje svoju buduću suprugu tokom postdiplomskih studija na Univerzitetu u Bristolu. On dolazi sa njom u Beograd, gde postaje univerzitetski nastavnik i priznati stručnjak za ustavno pravo. Njihov udoban život prekidaju Drugi svetski rat i potonji dolazak komunista na vlast. Njihov sin Mihajlo pridružuje se komunističkoj omladini i pred kraj rata odlazi na front, gde će poginuti. Priča je data kroz Stevanova sećanja na njihov zajednički život i Elizabetina pisma supruzi njenog rođaka, Rašeli, koja je poreklom iz Beograda. Elizabeta sastavlja pisma radi vežbanja srpskog jezika, a nastavlja da ih piše i posle Rašeline smrti. U njima ona iskazuje svoje misli o životu u Beogradu. U svojoj odsutnoj prijateljici ona vidi poverenicu sličnu onim u Rasinovim komadima (Selenić 2002: 111).

Tekst romana je prošaran engleskim rečima i frazama, koje koriste i Elizabeta i Stevan, a koje često upućuju čitaoca na pitanje kulturnih razlika, što je jedna od glavnih tema u svim Selenićevim književnim delima. Njome se otvara problem sudara kultura i pitanje kako predstavnici raznih sredina, sa različtim jezicima i istorijom, gledaju na druge kulture, stupaju u odnos sa njima i odmeravaju njihove vrline i slabosti. U svoja pisma Rašeli Elizabeta unosi duže odlomke preuzete iz putopisa Rebeke Vest, date na engleskom, sa srpskim prevodom u fusnotama. Ta knjiga je prikladan izvor za roman o Engleskinji koja živi u Beogradu, jer Rebeka Vest često razmatra obrasce ponašanja na koje nailazi i druge razlike koje primećuje tokom svojih putovanja, kao i prerasude o Balkanu koje iskazuju drugi zapadnjaci. Elizabeta u tim odlomcima pokazuje kako jedna kultura sudi o drugoj.

Prvi duži odlomak preuzet iz knjige Rebeke Vest tiče se epizode Elizabetinog i Stevanovog susreta u Beču sa jednom Engleskinjom koja se upravo vratila iz Jugoslavije. Ona je u Makedoniji kupila neke čipkane haljine i rasplakala se što su joj ih upropastili kada ih je u Beču odnela na pranje. Te haljine za nju evociraju najlepše uspomene na kraj koji je posetila. Ona tvrdi da nema reči kojima bi iskazala svoja osećanja: „Really we are not as rich in the West as we think we are. Or, rather, there is much we haven't got which the people in the Balkans have got in quantity. To look at them you would

think they had nothing"[1] (Selenić 2002: 108). Engleskinja zastupa maštovit pogled na jednu drugačiju sredinu, čije bogatstvo oseća, ali nije u stanju da artikuliše. Romantična distanca sa koje tu sredinu posmatra više govori o njenom doživljaju vlastite kulture nego o Jugoslaviji ili Makedoniji. Čarobnu moć, koja otelovljava predstavu egzotičnog Drugog, daruje haljinama ona sama, a ne ljudi koji su ih sačinili.

Kasniji odlomci iz knjige Rebeke Vest javljaju se u tekstu kao razmišljanja Elizabetinog ljubavnika, Patrika Vokera, službenika Britanske ambasade u Beogradu, novootvorene 1945. godine. Elizabeta njega smatra razumnim čovekom i veruje da on razume srpsku sredinu. Voker primećuje da su Srbi nenaviknuti na urbani način života zato što do nedavno nisu imali gradova, što ovako objašnjava:

> When the Industrial Revolution dawned in Western Europe, the Serbs were still Turkish slaves. To this day eighty-seven per cent of Yugoslavs are peasants. Indeed, the middle class in Yugoslavia is so near to its peasant origins that everyone you meet has a shepherd or a ploughman for a cousin or nephew[2] (Selenić 2002: 272–273).

Razlike u istoriji i socijalnoj demografiji pružaju racionalno objašnjenje kulturnog jaza između srpskog i engleskog mentaliteta koji ometa puno uzajamno razumevanje. Te razlike, međutim, najviše počivaju na srpskim nedostacima u odnosu na istorijska iskustva koja su oblikovala Zapad. Nema načina na koji bi Englezi u knjizi mogli da procenjuju srpsku kulturu samu po sebi. Ona je za njih ili proizvod romantične imaginacije ili obeležena odsustvom onog što smatraju suštinskim za modernu civilizaciju.

Intertekstualne aluzije u *Očevima i ocima* ne upućuju jedino na engleske izvore. Pisac uvodi i reference na klasičnu mitologiju, što je praksa dugo negovana u evropskoj književnosti. Stevan predstavlja svoj dolazak u Veliku Britaniju kao izlazak iz pastoralne utopije: „Iz Arkadije sam srpske dolazio, iz bajke o blago zatalasanim šumadijskim pobrđima!" (Selenić 2002: 36). Tim rečima on izjednačava svoju zamisao vlastitog porekla i kulturnog zaleđa sa kolevkom evropske civilizacije i otvara vrata za korišćenje drugih slika iz klasične mitologije. Kada Mihajlo pogine na Sremskom frontu, Stevan putuje na ratište da traži sinovljevo telo da bi ga preneo u Beograd. Epizoda podseća na Prijamov bol zbog sinovljeve smrti u *Ilijadi* i njegov odlazak Ahilu da izmoli Hektorovo telo kako bi ga dostojno sahranio. Patos Selenićevog opisa tog događaja u *Očevima i ocima* intenzivira intertekstualna veza sa Homerovim arhetipskim prikazom očinskog postupka preduzetog za sina palog u bici u jednoj od najranijih književnih evokacija rata.

Stevanu u traganju pomaže zagonetni Vidosav, seljak iz Belog Potoka ispod Avale. Pošto nije uspeo da otkrije gde je njegov vlastiti sin sahranjen,

1 „Odista, mi na Zapadu nismo tako bogati kao što mislimo da jesmo. Ili, bolje rečeno, ima mnogo toga čega mi nemamo, a što ljudi na Balkanu imaju u velikim količinama. Kada ih pogledate, rekli biste da ništa nemaju" (West 1943: 25).

2 „Kada je industrijska revolucija svanula nad zapadnom Evropom, Srbi su još bili turski robovi. Do današnjeg dana osamdeset sedam procenata Jugoslovena su poljoprivredni radnici. Zaista, jugoslovenska srednja klasa tako je blizu svom seljačkom poreklu da gotovo svako koga sretnete ima pastira ili orača za rođaka ili nećaka" (West 1943: 494, 496).

Vidosav je ostao da pomaže drugima da pronađu svoje sinove i unuke kako bi vojnicima koji su učestvovali u plesu smrti omogućili da nađu mir. Kada otkriju Mihajlovo telo, Vidosav se obraća onima koje ostavljaju da leže u zajedničkoj grobnici na ratištu: „Za zlo ne uzimajte, mili moji sinovi, što vas u večitu počinku uznemirismo, ovaj Stevan Medaković, profesor iz Beograda, i ja, Vidosav Prokić, seljak ispod Avale. Vi ništa od toga nemate, ali drugara vašeg, Mihajla, izvadismo, kući da ga pratimo" (*Isto*: 324). Njegov svečan i dostojanstven govor daje poseban naglasak ovom bolnom i jezivom prizoru.

Ova epizoda iz *Očeva i oca* dobija još dublje značenje kada se ponovi u kasnijem romanu *Ubistvo s predumišljajem*. Jelena Panić, studentkinja dramaturgije iz Beograda, odlazi na hrvatsko ratište, gde je čovek koga voli, srpski borac iz Hrvatske, Bogdan Bilogorac, ubijen 27. januara 1993. godine. Dok Jelena traži Bogdanov grob po bojištu, pojavljuje se Vidosav u istoj ulozi kao i u prethodnom delu. Opisan je kao mitska figura „večitog oca koji luta ratištima, srpskog Ahasvera" (Selenić 1997: 242). Rečenice iz ranijeg romana se ponavljaju, uključujući Vidosavljevo upečatljivo obraćanje palim vojnicima, čiji večiti počinak on i Jelena uznemiruju da bi iskopali Bogdanovo telo. Jelenino prisustvo, međutim, nagoveštava vezu sa jednom drugačijom književnom tradicijom, ne sa klasičnom mitologijom, već sa srpskim narodnim pesmama koje se tiču Kosovske bitke i odlaska žena na bojište. U Jeleni se spajaju uloge carice Milice, majke Jugovića i Kosovke devojke, jer ona najpre pokušava da spreči Bogdanov odlazak u rat, a kada sazna za njegovu smrt, kreće na ratište. Uloge koje igraju Vidosav i Jelena, uz njihovu intratekstualnu vezu sa ranijim romanom, doprinose stvaranju složene književne slike, koja prožima nacionalni kulturni prostor snagom univerzalnog mitskog pejzaža.

Selenićeve intertekstualne reference i aluzije predstavljaju značajan činilac u njegovim romanima, potkrepljujući njihovo mesto u kanonu kvalitetnih bestselera. Ta intertekstualnost obezbeđuje širu, fleksibilnu književnu strategiju kao osnovu za izgradnju suptilnijih i složenijih semantičkih struktura, karakterističnih za njegovo delo. Ona otvara njegove književne tvorevine za dalja tumačenja i nove generacije čitalaca, za koje istorijski događaji na koje se odnose brzo postaju davna istorija. Njegova dela su angažovana utoliko što sva književnost ispunjava socijalnu funkciju jer omogućava čitaocima da na drugačiji način zamisle svet i nudi narativne modele koji mogu vršiti uticaj na percepciju stvarnosti. Književnost, kao i umetnost uopšte, strukturiše stvarni svet. Selenićeve intertekstualne aluzije igraju važnu ulogu kao tačke ukrštanja u kojima se sreću već postojeće diskurzivne stvarnosti i autorovi fikcionalni svetovi, gde se tragovi prethodnih značenja osvežavaju u novom kontekstu, percepcije čitalaca stavljaju u novi okvir i kulturno pamćenje prerađuje.

Literatura:

Čubrilović, Vasa. „Kočina Krajina 1788–1791". *Istorija Beograda 1*. Ur. Vasa Čubrilović. Beograd: Prosveta, 1974. 717–723.

Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1998.

Eco, Umberto. „Intertextual Irony and Levels of Reading". *On Literature*. London: Vintage, 2006. 212–235.
Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.
Jeremić, Ljubiša. „'Lukava nedoslednost' Selenićevog romanesknog pisma: Istorija, ideologija, politika kao uzaludan govor". *O srpskim piscima: kritike i ogledi*. Beograd: Srpska književna zadruga, 2007. 252–262.
Milićević, Milan Đ. *Karađorđe u govoru i tvoru*. Beograd: Srpska književna zadruga, 2004.
West, Rebecca. *Black Lamb and Grey Falcon: The Record of a Journey through Yugoslavia in 1937*. London: Macmillan, 1943.
Worton, Michael i Judith Still, Introduction. *Intertextuality: Theories and Practices*. Ed. Michael Worton i Judith Still. Manchester: Manchester University Press, 1990. 1–44.

Izvori:

Pekić, Borislav. *Hodočašće Arsenija Njegovana*. Beograd: Prosveta, 1991.
Selenić, Slobodan. *Pismo/glava*. Beograd: Prosveta, 1983.
Selenić, Slobodan. *Iskorak u stvarnost*. Beograd: Prosveta, 1995.
Selenić, Slobodan. *Ubistvo s predumišljajem*. Beograd: Prosveta, 1997.
Selenić, Slobodan. *Memoari Pere Bogalja*. Beograd: Prosveta, 1999.
Selenić, Slobodan. *Očevi i oci*. Beograd: Prosveta, 2002.
Selenić, Slobodan. *Timor mortis*. Beograd: Prosveta, 2002.
Selenić, Slobodan. *Prijatelji*. Beograd: Laguna, 2009.

David A. Norris

Intertextuality in the novels of Slobodan Selenić

The novels of Slobodan Selenić are popular best-sellers, but are also increasingly recognized for their literary qualities. He is not alone among authors whose works are celebrated for both their popularity and their artistic value. Umberto Eco is another example of such a writer, who also wrote an essay explaining how works of literature may appeal to many different kinds of reader, fulfilling their varied expectations. He expressed a particular interest in prose texts which integrate into their compelling story-lines intertextual references which serve to deepen their thematic and semantic structures. It is not necessary for readers to be able to identify the source of such references in order to understand the meaning of the text, but doing so may enrich their interpretation of the novel.

Selenić made use of a wide variety of sources from English literature, historical texts, travel writing, Serbian literature, contemporary events, classical mythology and national legends. His sources include not only written texts but also architectural structures and paintings. As a student of English at the University of Belgrade, Selenić was well acquainted with English literature and readers can find references to *Piers Plowman* (in *Memoari Pere Bogalja*), to *Gulliver's Travels* (in *Pismo/glava*) and other examples. Each intertext brings with

it implications and allusions which suggest further semantic layers. Selenić's intertextual references and allusions based on literary, historical or mythic sources provide meeting points where cultural memories are remade and integrated in new combinations to produce a larger fictional universe, creating new discursive realities and opening fresh ways of seeing the world.

Selenić's intertextual references and allusions represent a significant factor in his novels. They create a broader, flexible literary strategy as a foundation for the more nuanced and complex semantic structures which are characteristic of his work. They open his novels to further interpretation and to new generations of readers, for whom the historical events to which they relate are rapidly receding into distant history. His works are engaged in that all literature fulfils a social function enabling readers to imagine the world differently, by offering narrative models which can be adapted to create possible patterns of historical evolution in the non-textual world. Literature, and art in general, structures reality. Selenić's intertextual links have an important role to play as points of crossover where already existing discursive realities and the author's fictional worlds meet, where the traces of previous meanings are rejuvenated in a new context, where readers' perceptions are reframed and cultural memory is remade.

Keywords: popular literature, semantic structures, intertextuality, reader reception, cultural memory

821.163.41.09-31 Селенић С.
82.01
COBISS.SR-ID 186466057

Сања Ђ. Мацура
Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци
sanja.macura@flf.unibl.org

НАРАТИВИЗАЦИЈА ПОВЛАШТЕНИХ ПРОСТОРА У РОМАНИМА СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Кључне ријечи: Слободан Селенић, простор, атмосфера, наратив
Апстракт: У раду се на примјеру шест завршених романа Слободана Селенића (*Меmоари Пере Богаља*, *Пријатељи*, *Писмо/глава*, *Очеви и оци*, *Timor mortis*, *Убиство с предумишљајем*) анализирају повлаштени простори ликова чија ситуираност у сигурност боравка у њима бива нарушена, што води ка отварању пукотине у оклопу створеном око њиховог примарног идентитета. Промјена друштвено-политичког миљеа утиче на помјерање граница личног и идентитетског простора ликова, те га анализирамо кроз његову физичку и емотивну атмосферску књижевну обликотворност. Средишња је улога коју тако сагледан простор има у поступку изградње ликова, у односу на атмосферску перцепцију, тон и асоцијативни слој амбијента. Кроз слике и функционализацију бесповршинског простора (редуковање/интензивирање свјетлости, додири, мириси, звукови) уочавају се невербални садржаји, квазиобјективност и одступање од перцептивног аспекта просторности. Показује се да просторне одреднице исказане кроз визуелне, тактилне, олфактивне и аудитивне сензације, постају интегрални дио атмосфере повлаштеног простора ликова. Настале пукотине на повлаштеним просторима не зацјељују и поред покушаја ликова да се врате у поузданост ритуала или да потпуно промијене парадигму свог постојања.

1. Увод

Категорија простора је, за разлику од категорије времена, дуго била готово запостављена у теорији наративних текстова, и поред тога што читајући наративни текст (у овом случају роман), нужно уочавамо да се сви догађаји одигравају негдје, на неком мјесту, у неком простору.[1] То су условила најмање два разлога, од којих први лежи у томе да је, до уназад стотинак година, у романима простор углавном био само оквир за догађаје, а други у томе што се наратологија била толико сконцентрисала на категорију времена и позицију наратора, те фокализацију, да је категорија про-

1 Види: Бал 1999; Принс 2003; Милосављевић Милић 2022; Мацура 2018; Мацура 2018а; Мацура 2022.

стора остала скрајнута. У новије вријеме, у књижевнотеоријском дискурсу присутно је оповргавање запостављености истраживања простора и топографских аспеката текста[2] и њиховог сагледавања кроз призму подређености радњи, те развој тзв. географске наратологије (види: Милосављевић Милић 2020 и 2022). Мике Бал (1999) сматра да је мјесто елеменат фабуле повезан с тополошком позицијом на којој се налазе ликови и одигравају догађаји, те да концепт мјеста стоји у вези са мјерљивим просторним димензијама, а како је прича одређена начином на који је у њој представљена фабула, мјеста су дио тачака опажања. Када је мјесто виђено у односу према својој перцепцији (при чему перципирати може лик који је у датом простору, или га гледа извана, или реагује на њега), оно постаје простор, а њега је најлакше перципирати путем чула вида, слуха и додира.

У свом „Рјечнику наратологије", Џералд Принс (2003) јасно назначава разлику између простора као онога гдје се одигравају наративне ситуације и догађаји и онога што назива *setting* и под чиме подразумијева одређене околности догађаја и наративних ситуација. У романима, простор у основи функционише на два основна начина – као оквир и као дио теме. Начин на који људи размишљају у својој суштини је такав да укључује простор сваког дешавања, па се неријетко супротстављање просторних детерминанти користи као дио карактеризације ликова, посебно употребом неке врсте границе између два на неки начин супротстављена мјеста. У романима се среће наративизација простора, која почива на уоквиривању просторног сегмента који постаје дио трансформативног процеса код ликова. Простор је димензија која спаја наратора и наратера, јер колико год је он материјализација простора наратива, толико је истовремено и креација синергије нарације и имагинације. Управо се у оквиру потоње интеракције зачело интересовање теоретичара за атмосферичку перцепцију простора, за који је, између „пет аспеката наративног простора", посебно важан „онај који обједињује простор приче и читаочеву имагинацију" (Милосављевић Милић 2022: 59).

Кроз симбиозу концепта фокализације и концепта атмосфере, настале су категорије „атмосферичне фокализације" и „фокализације првог утиска" (Милосављевић Милић 2020: 41–42). У случају атмосферичне фокализације, „атмосфера би имала улогу медија или филтера наративне информације", а за њу је пресудна „субјекат-објекат релација, или оно што настаје између њих", те „она може дати тон психолошком стању појединца или групе, као што је и одличан начин за дочаравање њихових експресивних квалитета „невербалих и психонаративних садржаја" (Милосављевић Милић 2022: 60). Фокализација првог утиска „постоји током првог појављивања одређеног простора у наративу, често у уводном оквиру, како би обезбиједила емпатичку дескрипцију"[3] (Милосављевић Милић 2020: 42).

2 Види: Грант 2013; Гумбрехт 2012; Стоквел 2014.

3 У извору: „present during the first introduction of space in narrative, often in the introductory framework, in order to provideemphatic description."

2. У повлаштеном простору романа

У овом раду ћемо у шест завршених романа Слободана Селенића[4] (*Мемоари Пере Богаља*, *Пријатељи*, *Писмо/глава*, *Очеви и оци*, *Timor mortis*, *Убиство с предумишљајем*) анализирати повлаштене просторе ликова.[5] Боравећи у својим повлаштеним просторима, они су у овим романима ситуирани у својеврсну сигурност, која обухвата не само спацијалну компонентну него и повезаност повлаштеног простора са припадношћу одређеном времену, друштвеном слоју, менталитету и погледу на свијет. Промјена друштвено-политичког миљеа утиче на помјерање граница личног и идентитетског простора ликова, а трансформацију иницира нарушавање повлаштеног простора унутар којег је лик још увијек интегрисан са својим првобитним идентитетом.

У романима Слободана Селенића догађаји су ситуирани „тако да се стиче дојам како се одигравају на позоришној сцени. Сљедствено томе, највећи број мјеста активности ликова смјештен је у затворен простор" (Мацура 2011: 254), у којем „простор дели, а време спаја" (Ковач 1993: 275). У свима њима могуће је уочити опозиције између макропростора и микропростора, те личног простора и заједничког простора ликова. Начин њихове литераризације умногоме је детерминисан интерном позицијом наратора̂, који су или ликови-актери или наратори-свједоци. На тај начин готово да не постоји могућност да оно што је описано не буде и емотивно или искуствено процесуирано.

Макропростор је у свих шест романа исти, то је Београд који има два лица – једно од прије Другог свјетског рата и друго у рату и након њега. Тај предратни Београд повлаштени је макропростор ликова који припадају грађанском друштвеном слоју (Драга, Гуга, Злата, Максимилијан Маки, Владан, Старац, Стеван, Елизабета, Јован, Јелена). Граница њиховог повлаштеног простора није само географска, у односу према селу, него је и временска – у односу према почетку Другог свјетског рата 1941. године и према 1944/45. години, у којој потпуно и докраја нестаје грађански, „њихов Београд", намјесто којег долази Београд партизанских побједника, козарачког кола, национализације, рационализације и „крсмана̂", који незаустављиво продире у њихов свијет, нарушавајући дотадашњи повлаштени макропростор и мијењајући га до непрепознатљивости, а самим тим и доводећи ликове до тога да или прођу кроз процес преидентификације или да на неки начин „нестану" (не нужно физички, нпр. Стеван и Елизабета који настављају да живе у свом „Some more tea at five o'clock" облаку, који није ни на небу, ни на земљи).

Другачији повлаштени макропростор имају Танкосава, Нанка и Богдан Билогорац и он је повезан с отвореним простором, селом, традицијом, старином, обичајима који су покаткад и атавистички, но и у њиховом слу-

4 Најпотпунију стваралачку биографију Слободана Селенића до сада написао је Владан Бајчета (2023).

5 Због проходнијег навођења, код цитата из романа наводићемо скраћенице изведене из њихових назива: (*Мемоари Пере богаља* – МПБ, *Пријатељи* – П, *Писмо/глава* – П/Г, *Очеви и оци* – ОО, *Timor mortis* – ТМ, *Убиство с предумишљајем* – УП).

чају он бива нарушен, а механизми очувања његових пабирака једнаки су као и код ликова чији је повлаштени простор предратни Београд. Забрађена Танкосава креира унутрашњост свог собичка у „невероватан свет ствари" који откривамо кроз фокализацију првог утиска, очима Пере Богаља, „када је она [Танкосава] случајно оставила незакључана врата" (МПБ: 38). Тај Танкосавин повлаштени микропростор описан је тако да чак и оно што не припада категорији бесповршинског дјелује као такво. Нанка свој макропростор, свој свијет, уноси у свијет Медаковића и њихов прилагођава свом: „Нанка се није питала. Она је махом изрицала пресуде. Тако, или, никако" (ОО: 35). Богдан Билогорац је, силом нужде, због рањавања, измјештен из свог макропростора (Мославина) у Београд, али је његов иницијални повлаштени макропростор са свим значајкама које има, због избијања рата већ био напукао, нарушен. Оно што носи са собом више су реликти него дијелови његовог повлаштеног макропростора и иницијалног макроидентитета. Ти остаци долазе до изражаја махом у Богдановом тону, а не само у ријечима које изговара. Нпр. када га Булика након његових ријечи: „Волиш ти мене макар малкоц? Бил пошла за ме?", пита зашто је воли, он јој одговара: „Јер си лијепа и честита" (УП: 181). Тон његовог гласа, начин на који су ријечи изговорене, аудитивна су функционализација бесповршинског простора, која чак и дијалог Богдана и Булике чини повлаштеним микропростором у којем се у њима обома јављају утисци и емоције с којима се сусрећу по први пут. Зато је трагични крај и антиципиран доласком Бијесног Пса у стан, у њихов повлаштени микропростор, који је од тог тренутка бесповратно нарушен до те мјере да: „Оде кретен, крв му јебем билогорску! [...] Оде кретен. Непољубљен. Крив. Напијем се. Сама" (УП: 211–213).

Будући да су сви наратори интерни, атмосферична фокализација тече кроз интерну и екстерну фокализацију, а фокализација првог утиска кроз интерну фокализацију. Нарушеност повлаштених макропростора ликова доводи до креирања њихових повлаштених микропростора, унутар којих они задржавају елементе некадашњег живота, замрзнуте у времену и отпорне на промјену, што их каткад доводи до тога да сами постају острва прошлости у садашњости (Танкосава, Стеван, Елизабета, Владан, Злата, Нанка, Старац, Јован, Којовић), па и до тога да себи одузму живот (Горан, Танкосава, Злата, Јован). Изузеци из ове правилности су ријетки, али су присутни у свим романима,[6] и у њима је небеоградски макропростор иницијални трансформативни елеменат.

Он је, на примјер, у роману *Мемоари Пере Богаља* везан за село Фиђеловци и за Перино поријекло и дјетињство, за његов губитак ногу који се дешава на отвореном простору, у збјегу, под двостаблим храстом, те за Танкосавину борбу да га таквог, безногог, кроз рат изнесе живог, носећи га мјесецима на својим леђима. За овај „отворени" макропростор повезана су Перина визуелна, олфактивна и аудитивна сјећања, која је могуће анализирати кроз атмосферичну фокализацију дату кроз бесповршински простор. Атмосфера на коју се фокализатор (Пера) усмјерава и која претходи његовом губитку ногу испуњена је топлотом, свјетлошћу и оптимизмом.

6 О томе смо писали у: Мацура 2011: 254–257.

„Ја се рецимо сећам да сам лежао испод једног великог храста једног лепог сунчаног јутра и да сам интензивно растао" (МПБ: 62). Након тог догађаја, смјештеног унутар наизглед безбиједне границе храстовог хлада, Перина двоногост и двокракост храста бивају замијењене његовом безногошћу и располућеношћу храста. И начин на који Пера фокализује свијет мијења боју – нема више јарке свјетлости, сталан је утисак полумрака. Његови интензивни доживљаји родитеља сведени су на звукове и мирисе тјелесности – Милоје пред породицом, након ручка, испушта гасове („он би, одижући дупе са столице, громогласно прднуо", МПБ: 172), а Танкосава, носећи кроз збјегове обогаљеног сина на леђима, не застаје ни да обави нужду, него то чини стојећи, док он чује и памти и мирис и звук њеног уринирања. Из сфере реалистичних приказа површинских простора, Перина обогаљеност се у роману апострофира и кроз примјену функционализације бесповршинског простора (свјетлост је више сјенка, додир је трзај, мирис је непријатан, звук је иницијатор тешких сјећања).

Други примјер је из романа *Писмо/глава*, у којем Гуга истовремено излази и из свог још увијек повлаштеног микропростора (кућа) и ратом нарушеног макропростора (Београд), праћена Радишом, и одлази у село по намирнице. Фокализација првог утиска је вишеструка – наратор је Радиша, па је он и примарни фокализатор који по први пут види Гугу међу сељацима: „гледају ко да смо с Марса пали, на прсте се дижу они од позади да би нас боље видели [...] зајебавају сељаци колико могу јер виде да је Гуга глупа и да ништа не разуме, већ озбиљно одговара на све" (ПГ: 87). Атмосфера је испуњена мирисом пијаних сељака („Опија се пола села сваки дан..."), звуцима кроз слике („водњикаво балави од благе хладноће") и гњецавим блатом благо промрзле површине. Атмосферична фокализација је додатно обогаћена тиме што Радиша спаја та два свијета, која су по први пут дошла у непосредни контакт – познаје унутрашњост свијета Димитријевића, а припада свијету тих истих сељака, па се у њему и један и други свијет огледају један према другом. Оваква употреба бесповршинског простора добија свој наставак у потоњем опису сличности између Радише и његовог и Златиног сина Максимилијана, у томе како једу, какве звукове притом испуштају, како држе руке, како су им иста интересовања и физиономија, па чак и то како једнако обојица ћуте. Златин повлаштени макропростор, грађански Београд, нарушен је више ослобођењем него претходним ратом. Као и Драга у *Мемоарима Пере Богаља*, ужасава се од козарчког кола, од звукова, мириса и атмосфере која га прати. Она зато послијератни Београд у свом обраћању Макију не назива „ослобођеним" него „освојеним" (П/Г: 228), односно отетим од његових истинских имаоца. Златин покушај конзервирања прошлости унутар повлаштеног микропростора породице коју ствара с Радишом и у којој сину даје име своје истинске љубави, Макија, нарушен је суровом биологијом – њен Максимилијан не личи на Макија (што не би ни било могуће), нити бар на њу, него на Радишу, од којег је попримио све особине које су за Злату симбол „освојености" Београда од стране оних којима он никако не би смио да припада. „Максимилијан је исти отац, смешно сличан њему, у свему... Ћути као и Радиша... Са мном

не говоре, не говоре ни међу собом, али се савршено разумеју без речи, пређутно, све знају... Седимо утроје, махом ћутимо... Паника ме хвата... Сама сам, Маки" (П/Г: 260–261). Ипак, посљедње острвце повлаштеног простора које Злата задржава за себе налази се у годишњицама Макијеве смрти, сваког 5. јула, у којима се с њим сједињује тако да себи ушприца инсулин у организам, како би проживјела муке у којима је он умро. При посљедњем таквом обиљежавању годишњице Макијеве смрти, 1971. године, Злата умире, а Радиша и Максимилијан настављају свој „ћутећи" живот.

До нарушавања повлаштеног микропростора Владана Хаџиславковића, у који се он затвара бранећи се од урушеног повлаштеног макропростора, долази у *Пријатељима* другачије него у осталим романима, јер се дешава хотимице, његовим директним дјеловањем, пошто сâм у њега уводи деструктивни елеменат – Истрефа, носиоца другачијег типа виталитета, менталитета и идентитета. Ова два лика обликована су и путем атмосферичке фокализације и путем фокализације првог утиска, а слика куће у коју су ситуирани и њиховог међуодноса већим дијелом почивају на наративизацији функционализованог бесповршинског простора. Освијетљени су на два начина. Први је привидна неутралност и објективност екстерног наратора и екстерне фокализације, наизглед реалне, а други је изразита примјена поступка трансформације, акумулације и понављања. То се посебно односи на Владанов изглед, његову декадентност, компулзивно истраживање тренутно одабране теме, претјерано одушевљавање и њихову вербализацију, те слику његовог живота у утврђењу сазиданом од архаичних израза, застрјелих обичаја, дискурса каквим више нико не говори и музике. Тјелесна појавност пуна је несразмере (П: 30), једнако као и унутрашњост куће („чудо највеће", П: 68) која је његов повлаштени простор, при чему том простору припадају и сјај зуба, свилени хаљетак, мириси старих књига, полутама, кретање федера у мадрацу, мекоћа вунених душека, одбљесак месинганих кугли, звук и снага воде у тоалету. Сваки тај појединачни опис је функционализован до прегнућа, тако да је укупни наративни потенцијал дескриптивног слоја[7] готово једнак потенцијалу догађајног слоја. Истреф је лик који је знатно обликован преко фокализације првог утиска, док је Владан генератор атмосферичне фокализације.

Роман *Очеви и оци* има другачију организацију просторних елемената, јер се његова радња одвија у два макропростора – један је Београд, а други Енглеска. У овом роману налази се специфичан вид формирања личног повлаштеног простора бесповршинског типа, „смјештеног" у писма која Елизабета пише Рашели (Rachel), не само док је она жива него и *post mortem*. Та писма су пуна фокализације првог утиска (сарма, посестрима, привлачење трпезаријске столице, улога жене, прљавштина, нехигијена службеника, блато на улицама...). Овај повлаштени простор, који није физички и опипљив, али има своје границе, правац пружања и правила функционисања, један је од веома ријетких који у Селенићевим романима не бивају бесповратно нарушени. Сличан статус има и повлаштени простор Стеванове и Елизабетине брачне постеље: „Са два дебела јастука испод

7 Наративизација дескрипције у романима Слободана Селенића била би тема посебног рада.

леђа, више седим но што лежим у мојој, краљевски пространој, старинској постељи која је, што се мене тиче, макар две деценије већ, средишње и најбезбедније место у нашем безбедном забрану" (ОО: 5). Безбједност „забрана" и постојање у њему најбезбједнијег мјеста понајбоља је илустрација свих повлаштених микропростора ликова у романима овога писца. Њихова „највећа безбједност" се повећава удаљавањем ликова од реалности. Усидреност у властити „забран" најинтензивнији је измјестилачки елеменат када је у питању спој ликова с реалношћу. Стеван и Елизабета двадесет година живе један те исти дан изнова и изнова. Танкосава себи одузима живот када њен „забран" више не може да је брани од реалности, Јован убија Крсмана, па себе, суочен с тим да Јелена њихов „забран" препушта Крсману како би опстала у свијету који се мијења, живећи ако треба и у симулакруму онога што је као повлаштени простор бесповрано нарушено. За стогодишњег Старца у роману *Timor mortis* тај повлаштени простор су сјећања која преноси на студента Драгана. Унутар тих сјећања, дескрипција је неријетко наративизована, посебно када је ријеч о Старчевој супрузи Миљи, њеном тијелу, опсесивном једењу слаткиша, мирису ментола, бјелини њене крупноће. Та сјећања имају и мирис, и звук, и боју, чак и тактилну текстуру која их атмосферички прожима и која је важна „за откривање брижљиво прикривене истине" (ТМ: 143). Управо је прикривеност истине основна компонента атмосфере која прожима све Селенићеве романе. Та истина је запретена у повлаштеним микропросторима ликова који се у њих повлаче пред животом и пред собом. Свако нарушавање тих „забрана", тих повлаштених микропростора, придодаје нови замајац наративизацији дескрипције, посебно кроз функционализацију бесповршинског простора и употребу атмосферичне фокализације и фокализације првог утиска.

3. Закључна разматрања

Макропростор највећег броја ликова у романима Слободана Селенића јесте Београд. Нарушавање повлаштености макропростора, био он Београд или неки други простор, доводи до повлачења ликова у повлаштене микропросторе, личне „забране" унутар којих се слаже мозаичка слика свијета настала „лијепљењем" пабирака преосталих из бившег живота. Тај принцип је и поетичка константа коју Булика наглашава као основну за настанак своје књиге о љубавном животу баке Јелене: „А књига, како год да је зденем, биће састављена од пабирака. Разних..." (УП: 7). Пабирци живота ликова супстрат су њихових повлаштених микропростора.

При њиховом организовању, Селенић је постигао то да наративизацијом дескрипције и функционализовањем атмосферичког, повлаштени простори и ликови којима они припадају чине потпуно природну цјелину. Сваки повлаштени простор је пажљиво прилагођен ономе ко у њему борави. Салон у кући Прокића који је намјестила Драга дјелује извјештачено, позлаћен је, хладан („Ниједна комода, фотеља, завеса, слика на зиду, столица на меденом паркету, ниједан тепих, лустер, свећњак, ниједно огледало

није било ту када је у овај салон, мала и збуњена, први пут ступила Драга… Баш ниједна од малобројних ствари које су првобитно насељавале велику и полупразну просторију није преживела најезду стилизованих, позлаћених и златних, сребрних и кристалних лепотана… Драга их је све ликвидирала" – МПБ: 84–89), баш као и нова Драга, у коју се зарад опстанка трансформисао грађански дјевојчурак који слуша Баха и не може ни поред најбоље воље у себе да апсорбује козарачко коло: „Не подносим ту дивљачку музику. Пара ми уши, ужасна је, Перо! Ја знам да грешим, знам да нисам у праву, али ја волим Баха…". (МПБ: 147). Танкосавина соба постаје нам доступна након само једног Периног уласка у њу, али је тај опис динамизовао њен лик. Танкосавина чудно исказивана, непримјетна али присутна потреба за лијепим, коју је било могуће наслутити још преко детаља с вјештачком ружом на тацни, добила је нову димензију. На сличан начин је наративизована Златина нетрпељивост према новобеоградским становима с много малих соба, хладним линијама и безбојним намјештајем, јер је контрастирана њеном евоцирању велике пећи која грије дјечију собу, дрвеног изрезбареног намјештаја који мирише на традицију и старину. Тако евоцирање топлине, мириса, звукова и облика постају дескрипција Златиног некадашњег унутрашњег свијета, а изглед стана који у њој изазива нелагоду и отпор и у којем живи са Радишом осликава његов унутрашњи свијет. На тај начин атмосфера простора прераста у емоционални простор ликова. То се односи и на Владана Хаџиславковића, који је интегрални дио своје куће невјероватног изгледа и историјата и посебно собе у којој обитава, а која је његов повлаштени простор уз елементе архаичног говора, одијевања у свилени кућни хаљетак и компулзивног бављења јаловим истраживањима. Опис и атмосфера Истрефовог дома у времену након Владана показују емоционални простор његовог брачног живота, мноштва дјеце, испуњености и задовољства. Старац, када приповиједа о својој супрузи, Миљи, описује просторије, одјећу, храну, боје, мирисе, звукове, игру свјетла и сјенке. Ти описи су наративизовани као дио наративизације повлаштених простора, без обзира на то што су у питању евокације. Када господин Којовић приповиједа Булики о њеној баки Јелени, не чини то *ad hoc*. Припрема за изношење догађаја укључује детаљан опис простора у којем се он одиграва, одјеће коју ликови носе, те начина на који се крећу, боје гласа, топлоте у просторији, чистоће простора и ликова, до детаља да су хеклане рукавице окарактерисане као „бушне" како би Јеленина игра цивилизацијске надмоћи над неуком примитивном Милесом добила свој климакс. Као примарни фокализатор дешавања у Танјугу, Којовић је комбинација атмосферичног и првог утиска, а притом приповиједа уз посебан звучни колорит („Када наводи нечије речи, мења регистар на дугметари" – УП: 11).

Из свих наведених примјера може се видјети да и у сегменту наративизације описа „Селенићеви најбољи романи примјер су успјелих дјела у припадајућем домену: све се држи унутрашњом, не увијек ухватљивом, али доследном логиком" (Бајчета 2023: 331). Повлаштени микропростори у његовим романима сједињују се са ликовима, чинећи дио слагалице чији су дијелови разасути по цјелокупном романескном опусу. Ти ликови су

повезани с унутрашњошћу свога дома који прераста у лични повлаштени простор, али за њих он нерijетко не значи сигурност него бијег и самозаваравање, што се посебно осјети кроз затамњену сјеновиту атмосферу и полумрак кроз који се једва пробија дневна свјетлост. Повлаштени микропростор прераста у емоционални простор ликова, а његово нарушавање споља или изнутра постаје покретачем транспоновања дескрипције у нарацију, а слике, звука, мириса, боје и додира у причу.

Литература:

Бајчета, Владан. *Књижевост с предумишљајем. Стваралачка биографија Слободана Селенића*. Нови Сад: Академска књига, 2023.

Делић, Јован. „Поетика и интерпретација. *Мемоари Пере Богаља* као полазиште за истраживање приповједачке поетике Слободана Селенића". *Споменица Слободана Селенића*. Београд: САНУ, 2004. 107–118.

Кољевић, Светозар. „Сусрети српске и енглеске културе у делу Слободана Селенића". *Споменица Слободана Селенића*. Београд: САНУ, 2004. 125–137.

Мацура, Сања. „Поетика романа Слободана Селенића". *Књижевна историја.* 40. 134/135. (2008): 167–178.

Мацура, Сања. „Типологија ликова у романима Слободана Селенића". *Филолог*. II 2010. 100–114.

Мацура, Сања. *Епитаф затртима. Романи Слободана Селенића*. Лакташи: Графомарк, 2011.

Мацура, Сања. *Наративни лавиринт. Улазак*. Бања Лука: Народна и универзитетска библиотека Републике Српске, 2018.

Мацура, Сања. „Наративизација простора у романима Анђелка Анушића". *Језик, књижевност, простор. Зборник радова*. Ур. В. Лопичић и Б. Мишић Илић. Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 2018. 243–253.

Мацура, Сања. „Наративизација атмосфере простора у романима Р. Рисојевића и Д. Тепавчевића". *Научни састанак слависта у Вукове дане*. 51. 2. 2022. 357–366.

Милосављевић Милић, Снежана. „Notions of Atmosphere: Toward the Limits of Narrative Understanding". *Primerjalna književnost*. 43. 1. 2020. 31–50.

Милосављевић Милић, Снежана. „Атмосфера или емоционални простор – изазови савремене књижевнотеоријске концептуализације простора". *Philologia Serbica – Категорија простора и просторни односи у српском језику, књижевности и култури. Зборник научних радова*. Ур. Саша Шмуља. Бања Лука: Филолошки факултет, 2022. 50–71.

Палавестра, Предраг. „Поетика грађанског пораза. Романи Слободана Селенића". *Књижевне новине*. 43. 794. 1990. 4.

Рибникар, Владислава. „Од интроспекције до књижевног текста". *Књижевни магазин*. 3. 25/26. 2003 6–9.

Џаџић, Петар. *Критике и огледи*. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.

Џаџић, Петар. „Свет промена и враћања, романи Слободана Селенића". *Новија српска књижевност и критика идеологије*. Ур. Предраг Палавестра, Београд–Ниш: САНУ, 1989. 97–102.

*

Bal, Mike. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: Buffalo / London: University of Toronto Press, 1978.
Bahtin, Mihail. *O Romanu*. Beograd: NOLIT, 1989.
Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*, Boston: Beacon Press, 1994.
Grant, Stuart. „Performing an Aesthetics of Atmospheres". *Aesthetics*. 23. 1. 2013. 12–32.
Gumbrecht, H. U. *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Stanford: Stanford University Press, 2012.
Kovač, Laura. „Memoarski i romaneskni slojevi u *Memoarima Pere Bogalja*". *Rukovet*. 39. 1/2/3 (1993): 273–276.
Prince, Gerald. *Dictionary of Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2003.
Stockwell, Peter. „Atmosphere and Tone". *The Cambridge Handbook of Stylistics*. Eds. Peter Stockwell and Sara Whiteley. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 360–374.

Извори:

Селенић, Слободан. *Писмо/глава*. Београд: Просвета, 2002.
Селенић, Слободан. *Timor mortis*. Београд: Просвета, 2002.
Селенић, Слободан. *Убиство с предумишљајем*. Београд: Просвета, 2002.
Селенић, Слободан. *Мемоари Пере Богаља*. Београд: Просвета, 2004.
Селенић, Слободан. *Пријатељи*. Београд: Просвета, 2004.
Селенић, Слободан. *Очеви и оци*. Београд: Просвета, 2006.

Sanja Macura

NARRATIVIZATION OF PRIVILEGED SPACES IN NOVELS OF SLOBODAN SELENIC

In all six completed novels of Slobodan Selenic („Memoari Pere bogalja", „Prijatelji", „Pismo/ glava", „Očevi i oci", „Timor mortis", „Ubistvo s predumišljajem"), particular attention is paid to narrativization of description with regard to privileged spaces of characters. Privileged space is a concept in which certain character withholds his/hers pieces of former life, habits, customs and general way of life, after a major social or political change. That privileged space should be safe, but instead it is violated by other characters who carry different mentalities, traditions or believes, or by the change of political and social climate (in these particular novels after The World War II). With regard to this, the author pays special attention to the immersive perception of feeling as an atmosphere, aspects of atmospheric perception space, description, sensual experience of a character and the affective resonance to the recipient.

Keywords: Slobodan Selenić, space, atmosphere, narrative

821.163.41.09-31 Селенић С.
82.01
COBISS.SR-ID 186470921

Ален Албин Ширца
Филозофски факултет Универзитета у Љубљани
sircax@gmail.com

„ЈУГОСЛОВЕНСКИ ИМАГИНАРИЈУМ" У РОМАНИМА СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Кључне речи: Југославија, Словенци, Хрвати, имагологија, Слободан Селенић, рецепција

Апстракт: Овај рад истражује романсијерско стваралаштво реномираног српског писца Слободана Селенића у контексту (обе) бивше Југославије, с посебним фокусом на хрватске и, што је још важније, словеначке мотиве и перспективе. Док је Селенићево дело анализирано у различитим књижевним и културним контекстима, његова словеначка димензија остала је углавном занемарена. Користећи компаративну аналитичку методологију засновану на савременој имагологији, која се претежно примењује у оквиру упоредно-књижевних истраживања, овај оглед испитује начин на који Селенић приказује међуетничку и интеркултурну динамику, с посебним освртом на словеначке културне и историјске референце у његовим наративима. Поред тога, студија анализира како ове репрезентације доприносе дубљем разумевању етичких и егзистенцијалних слојева који су карактеристични за Селенићева књижевна остварења. У завршном делу, рад се бави рецепцијом Селенићевих дела у Словенији. Иако ограничена, та је рецепција значајна за тумачење разлога његове релативне запостављености и учинака тог занемаривања у проучавању јужнословенских књижевних веза. Превладавајући овај истраживачки јаз, рад настоји да подстакне даља компаративна проучавања Селенићевог књижевног опуса.

Увод

Овај оглед, у чијем наслову стоји провизорна синтагма „југословенски имагинаријум", не дотиче се толико саме државне творевине – прве и друге Југославије, нити питања како она уистину фигурира као друштвено и политичко залеђе у романима еминентног српског писца Слободана Селенића. Ту се не разматра однос који поједини Селенићеви књижевни јунаци гаје према *Југославији* и *југословенству*, већ се кроз неопходну анализу појединих споредних, несрпских ликова испитују гледишта,

предрасуде и вредносни ставови његових српских романескних хероја о *другим* народима и националним идентитетима у некадашњој заједничкој држави.

Ограничени простор нам, нажалост, налаже да се усредсредимо само на Хрвате и Словенце, који се можда и најчешће појављују као носиоци „националне другости" у Селенићевим романима. Оба народа су, уз Србе, била конститутивна у првој Југославији. Ипак, ваља нагласити да у делима овог аутора не мањка ни других регионалних и националних перспектива (босанске, македонске, косовско-албанске). У раду ћемо подробно представити пишчеве референце на Словенију и Словенце, што ће се на самом крају сажети и у питање о могућности истраживања рецепције Селенићевих дела у Словенији. Овако усмерен, па и неминовно тесно омеђен приступ може се сматрати оправданим, будући да овај тематски видик досад није био расветљен у теоријској рецепцији Селенићевог књижевног опуса.

Селенићеви романи никада се не губе у пуким површинским драперијама историје и политике, за које су протагонисти приљубљени и у којима су заточени силом механистичко-детерминистичке логике. Срж Селенићеве приповедачке уметности је заправо антрополошко-егзистенцијална, што значи да су приповедни ликови дубоко укорењени у архетипску констелацију Ероса и Танатоса, љубави и смрти (Бајчета 2023: 180). Зато ћемо у анализи, која је у основи имаголошка, покушати да укажемо и на то како национална обележја у Селенићевим романима, макар на неким местима, потцртавају и егзистенцијалну (а не само психолошку) димензију појединих ликова – чак и када је реч о наизглед узгредним елементима приповедања. Основни принцип нашег огледа је двоструко уподобљен дијалошкој структури литерарних ликова: најпре на равни уверења извесног књижевног јунака о (национално) другом, а потом и поводом његовог односа према себи самоме и властитој егзистенцијалној суштини. Дијалогичност је иначе карактеристична за сва Селенићева дела, али је изразито присутна и на наратолошком пољу. Већ је примећено да се Селенић умешно и вишеслојно служи низом опозиција, теза и антитеза, које затим постају главни покретачи његове романескне драматургије (Видан 2005: 714–715). Због тога се с пуним правом може рећи да Селенић, типолошки гледано, пише неку врсту *драмског романа*.[1]

Хрвати

Срби из Хрватске су често главни јунаци Селенићевих романа – што је, разуме се, изразита биографска црта, с обзиром на то да је и сâм Селенић родом из Пакраца – али хрватски ликови, као и Хрвати уопште, ретко се појављују у свету његових приповести. Будући да је Други светски рат једна од честих преокупација Селенићеве прозе, јасно је да се у вези с Хрватском

1 „Селенић је [...] творац једног посебног типа романа у српској књижевности, наиме, драмског романа" (Јеремић 2004: 22).

тематизују усташка непочинства. Већ у његовом првом роману, *Мемоари Пере Богаља* (1968), у којем породица протагонисте Пере бежи из фиктивних Фиђеловаца, највероватније из западне Славоније, сусрећемо се с таквим мотивима. Усташки покољи узгредно се помињу и у *Очевима и оцима* (1985) и *Убиству с предумишљајем* (1993), али је ова тема најразрађенија у књизи *Timor mortis* (1989). Важно је притом нагласити да Селенић нигде не изједначава усташе и Хрвате, нити су ова сведочења обојена осветничком страшћу ма ког његовог јунака (Жунић 2003: 110).

У добром делу прве половине романа *Timor mortis* упознајемо се с породичном историјом једног од протагониста, стогодишњега старца Стојана Благојевића, такође Србина с подручја Хрватске. Кроз његову породичну историју богато је осликан комплексан историјски однос (тамошњих) Срба и Хрвата у новијој историји, тачније од друге половине XIX века до краја Другог светског рата, што заправо представља генеалогију трагичне мржње између два народа. Стојан је у много чему антијугословенски расположен, па и „један од најгласнијих противника праваша и њиховог вође Анте Старчевића" (Селенић 1990: 234), али упркос томе не може да поверује у то да су усташки злочини стварни: „*Знам ја Хрвате. Знам шта могу, али знам и што не могу. Да хоће српску ријеч, српско име у Далмацији, Хрватској, Славонији, Босни, чак и у Војводини Србији затрти – то знадем. Али не по ту цену, не тим начином, побогу!*" (Селенић 1991: 172, курзив је у оригиналу – А. Ш.).

Мара Грубић (даља рођака Стојанове жене) доводи свог братучеда из Глине, *Љубана Једнака*, који је преживео бруталан усташки покољ, у Стојанов стан у Добрињској 15 у Београду. Слушајући његово сведочење, сам Стојан непрестано понавља на немачком: *Das glaube ich doch nicht!*, док Мара одлучно узвраћа: *све верујем* (*Исто*: 176–179). Управо та неверица разоткрива Стојанов карактер у његовој дубини: његов поглед на свет открива наивног и суштински престрашеног човека, којег вера у немогућност крајње људске изопачености спречава да прихвати истину о ненадмашном људском злу и најбруталнијим злочинима. Хрватима, који су за њега као суседни народ могли бити политички непријатељи, али су истовремено показивали и одређене братске црте, он не може приписати радикално зло најбестијалнијег геноцидног убијања. То је Стојанов лични страх од смрти, његов *timor mortis*. Мада као столетна старина, према сопственим речима, нимало не страхује што му ускоро ваља мрети, он се ипак боји стихије радикалног зла у човеку.[2]

Хрватски контекст је важан и у последњем Селенићевом објављеном роману, *Убиству с предумишљајем*. Део приче је, наиме, смештен у позадину српско-хрватског рата 1992. године. У роману се појављује Србин Крајишник, Богдан Билогорац, који потиче из Селенићевог ширег завичаја (Грубишно Поље). Овај младић, студент географије на осијечком свеучилишту, у рату се бори на српској страни. По много чему је типични патрио-

2 „– *Das glaube ich doch nicht* – понављао је јогунасто и преплашено, верујући да том реченицом од непојамног нереда смрти, брани живот, онај живот који људи, почевши са Адамом, покушавају омеђити макар неколиким, непрекорачивим забранама" (*Исто*: 212–213).

та, али не носи никакав националистички набој. Живо свестан бесмислености рата, као истински родољуб зна да се за отаџбину, ради опстанка свога народа и родне груде, ипак треба запутити на фронт.

Главни лик романа, Јелена Панић, случајно проналази Богдана рањеног у Београду и позива га у свој стан, а међу њима се убрзо развија и љубавна веза. Премда свог изабраника (још) не познаје довољно добро, она га непрестано задиркује, уверена да су за Богдана „сви људи добри, осим Рвата, како он зове врсту бубашваба отпорних на бојне отрове" (Селенић 2022: 97). То уверење је, дакако, неосновано, иако ове и сличне опоре речи увек изговара у подругљивом тону, пуном младалачког сарказма.

Своју суштински не-националистичку позицију, несамерљиву с било каквом кроатофобијом, Богдан изражава у дијалогу с Јоком Мартићем, који за Јелену није ништа друго до „бесни пас". Јоко је његов колега и комшија из села, екстремиста и ригидни националиста, препун пизме према Хрватима и свему хрватскоме (Жунић 2002: 142). Дијалог међу њима лепо дочарава ту разлику:

> БИЈЕСНИ ПАС: - Нијесам клао. А и да јесам! Док није од источне вјере, ваљат не море. Волим пукнут у Рвата нег да ми нетко даде пол свијета.
> КРЕТЕН: - Има добрих и Хрвата.
> БИЈЕСНИ ПАС: - Теб су ова говна београдска сву памет попила!
> КРЕТЕН: - А теб су очи од крви осљепиле. Невдиш више људе, а и сам знадеш да има добрих људи и међу њима.
> БИЈЕСНИ ПАС: - Нема. А и да има! Што би ти тио! Ћеш да нас они надбију? Јел то ћеш? Какав си се то родијо! Ни на ког се не срдиш – каонда и ниси човјек, јебем те шоњавог (*Исто*: 140).

Овај дијалог пре свега показује две различите национално-политичке опције Срба из Хрватске, две врсте односа према Хрватима у крвавом контексту југословенских ратова деведесетих. Богдан, на крају, због свог „неизлечивог" патриотизма, који га приморава да борбу стави изнад личне љубави према Јелени, трагично гине на ратишту. Ипак, он остаје најпозитивнији и најхуманији лик у роману.

Словенци

Иако Словенци и словеначки топоними никада не заузимају централно место у Селенићевим романима, ипак се појављују у готово свим његовим делима – понекад само као неважан детаљ, а понекад и као мотив који, упркос својој маргиналности, доприноси романескном приказу југословенског простора у његовој националној и географској разноликости. За разлику, рецимо, од Босне, Македоније или Косова, Словенија и словеначки идентитет су стално присутни негде у позадини „епске ширине" Селенићевог књижевног света. То је каткад тек приповедна ситница, фрагмент или детаљ – као у *Мемоарима Пере Богаља*, где се Словенија појављује узгредно у осмом поглављу, готово као занемарљив

топоним, у вези са потпуно споредним ликом Иване, за коју се каже да је „отишла код својих у Словенију" (Селенић 1983: 195), али и у контексту важнијег лика – Драге, која је с Гораном боравила „на мору или у Словенији" (*Исто*: 201). Сличан мотив јавља се и у *Убиству с предумишљајем*, где се кисело сремско вино пореди са цвичеком, словеначким вином, познатим по својој киселости и нижем проценту алкохола: „Кисело. Ко онај словеначки отров звани цвичек" (Селенић 2022: 163).

Словеначки елемент нешто више долази до изражаја у Селенићевом другом роману, *Пријатељи* (1980). У овом делу је присутан можда и најизраженији плурализам када је реч о ауторовим алузијама на национално питање у Југославији у периоду после Другог светског рата. Радња је смештена у згради Милићевог здања на Косанчићевом венцу 7 у Београду, која делује као типичан бахтиновски хронотоп. У тој згради, где поред двојице протагониста – грађанског, декадентног Србина Владана Хаџиславковића и виталног косовског Албанца Истрефа Верија – живе представници готово свих народа тадашње Југославије, може се препознати метафора нове (друге, социјалистичке) Југославије као простора сложеног суживота различитих народа. У складу са тим, не изненађује што се у њој појављује и потпуно споредни лик Словенца – Бошт јана из Шкофје Локе, „заваривача", и његовог цимера Мађара, „машинбравара" Иштвана из Суботице.[3] Ова два лика су слично оцртана, али је занимљиво да се и у датом контексту сусрећемо са стереотипном представом повученог, пословично вредног и поштеног Крањца, који се одликује изразитом скромношћу.

У Селенићевом трећем роману, *Писмо/глава* (1982), словеначки мотиви су још присутнији. Словенца Станета Јужнића спорадично помиње Радиша, литерарни јунак који наглашава (пост)партизанску јединственост представника југословенских народа у Удби.[4] Можемо запазити најизраженији српски стереотип, хетероимаж о Словенцима, који је дужна да изговара нова српска постинформбировска елита. Злата у свом монологу умрлом Максимилијану (Макију) говори о догађањима током смутног доба раскида са Стаљином. Тада су у стан, у којем су живели с Радишом, долазили припадници новопечене елите, углавном успињачи из сеоске средине. У Златиним речима дат је префињен портрет њихове моралне испразности:

> Они не смеју да кажу шта заправо воле, али се то може установити по ономе што их огорчује: студенти, мада су им деца међу њима; одсуство буразерства, мада су из

3 „Били су ћутљиви, љубазни, однекуд слични, и врло су мало учествовали у колективном животу здања, јер би у рано јутро на своме тандему (сами су га саставили од распарених делова, са коца и конопца покупљених и ручно прилагођених) одлазили на посао сваког дана, док би недељу, ако не раде ударнички или добровољно, проводили у ћутњи скидајући точкове, подмазујући педале, поправљајући звонце или штогод друго на бициклу, апсолутном чуду технике и животног стандарда са становишта ондашњих социјалистичких грађана главног града нове Југославије" (Селенић 2023: 258).

4 „Тако, велим, могу сад да причају шта оће, али патриотизам је онда у Удби био на највишем нивоу. Ја говорим за Србе јер њи најбоље знам, али и други Југословени мисле исто: мој колега из канцеларије, Словенац, Стане Јужнић, рецимо, па Трајче, заборавих како се презива, јединственији смо него икад! Није се много о томе говорило, али се знало – или ми или они, или слобода или ропство" (Селенић 1986: 228).

> страха научили да се понашају уздржано; слике голишавих лепотица, мада их потајно гледају, али у кућу не уносе; интелектуалци, мада то не смеју да кажу осим кад се нађу у политичком крду једномишљеника, коме је дат знак за напад; дугачке косе, мада им по стану шетају; Американци, јер говоре енглески, Словенци, зато што су вредни и скромни (Селенић 1986: 203).

Злата, разуме се, не страда од тог друштвеног лицемерја, већ услед губитка вољенога, Максимилијана:

> Певам. Трпим. Не певам и не трпим, наравно, из историјских или политичких разлога, јер политика ни историја не решавају питање моје велике усамљености. Не недостаје мени бољи политички систем, или друкчији друштвени односи. Глупости. Мени ти недостајеш. Зато што тебе нема, ја сам сама. Твоје одсуство је она велика рупа, онај амбис у мом животу по коме бесмислено лепршам (*Исто*: 204).

Овде се као на длану види Селенићева „дијалектика". Друштвено-политичке прилике, додуше, задиру у животе људи, али кад се деси *траума*, она задобија првенство. Више не наноси бол политика, већ њене последице: смрт и губитак љубави које је она донела.

У роману *Очеви и оци* (1985) најпре наилазимо на сасвим споредан лик Словенца, и то у писму које Елизабет пише својој пријатељици, српској Јеврејки удатој за Енглеза, Рашели (Rachel) у Лондону. Радња се одвија у предратном Београду, где се као детаљ који дочарава живописно београдско грађанско друштво појављује и извесни господин Довжак из Копра (Селенић 2023: 105).

Поред Елизабет, главни јунак романа је њен муж Стеван Медаковић, који је одрастао уз оца, малограђанског пречанског Србина Милутина, и уз сеоско-конзервативну мајеху и васпитачицу Нанку. Испрва је Стеван готово потпуно под утицајем менталне структуре своје помајке, „утемељене на фолклорно-епском, косовском патријархалном јуначком васпитању" (Жунић 2002: 109), али се затим, кроз утицај околине (школовање у Енглеској, брак с Енглескињом, интелектуално сазревање, професорска каријера...), постепено ублажавају оштри рубови његове традиционалистичко-патриотске идентитетске матрице. Његов однос према друштвено-политичком миљеу Краљевине Југославије (Александрова самовлада, хрватско аутономаштво) непосредно пред Други светски рат доводи га чак и до извесне кризе и преиспитивања властитих политичких и националних ставова, што је уједно и резултат његовог постепеног личног сазревања.[5] То се огледа и у демитологизацији хегемоног положаја Срба у самој Краљевини Југославији:

> У нездравим, неприродним околностима уједињене краљевине, Србија и њени идеали су иструлели, ни због уједињења, ни због Хрвата, већ зато што су у уједињеној

5 „Стеванова непристрасност и критичан однос према српском менталитету, његово самоосвешћивање у погледу сопствене нације, односно српства, потичу од његовог личног сазревања, професионалног и политичког. Он схвата да ствари не стоје онако како бисмо ми желели да их видимо. Успостављајући критичку дистанцу, он схвата да српство више није оно што о њему говори херојска епика, схвата да Срби нису најбољи народ на свету" (Мирковић 2016).

> земљи српска државна стремљења постала непримерена њеним цивилизаторским моћима. Србија је била кадра прогутати Хрватску и Словенију, али није била кадра сварити их. Из своје потлачености у Југославији, тако, ево видимо како Хрватска и Словенија излазе моћније него икада. Из своје хегемоније – ево Србије где излази растурена! (Селенић 2023: 157).

У том оквиру наилазимо и на најпрепознатљивији лик Словенца у Селенићевом романескном опусу. Реч је, заправо, о споредном лику, који је уједно и стварна историјска личност: др Антон Корошец. Њега у ткиво приче уводи Слободан, Стеванов професор и ментор, чије је мишљење о политичким проблемима у Југославији Стеван, као млади професор, високо ценио. У једном од њихових разговора, ментор се осврнуо и на „попа Корошеца и повлашћене Словенце (држао је да бисмо 'Хрвате придобили са мањом количином пажње и средстава од онога што чинимо за Словенце')..." (*Исто*: 125).

Убрзо након тога, радња се развија тако да Корошец позива Стевана, као угледног професора права, на разговор у вези с једним правним питањем. Др Корошец, „најчувенији Словенац после Јанеза Евангелисте Крека" (*Исто*: 130), из Слободановог угла представљен је *негативно стереотипно*. Словеначки политичар и свештеник описан је као човек лукав и препреден, а уз то и приватно промискуитетан, нарочито кад се у обзир узме свештенички сталеж из ког долази:

> Свашта сам, наравно, знао о др Корошецу, али мало тога што би ме могло успокојити. Човек који је још пре уједињења, као председник Народног већа у Загребу, био на челу неке врсте Југославије без Србије и Црне Горе, потпредседник прве владе СХС, заточеник Министарства унутрашњих послова, па потом министар тог истог Министарства, и то један од најуспешнијих, суров у прогону опозиционара, нарочито у Словенији где су му сметале присталице Кмечко-Делавског гибања, учени поп из мариборске Богословије, па ипак познат као љубитељ добре капљице и лепих жена које су му, по општем знању, заслађивале зрело доба (умро је неколико година касније у ложи Народног позоришта, слушајући песму своје актуалне љубавнице), др Корошец је, наравно, био последња личност са којом бих, престрашен политиком и згађен њеним ујдурмама у нас, желео ишта имати (*Исто*: 129).

У овом је роману, надаље, значајан и упадљив Стеванов стереотипни хетероимаж о Словенцима, који посебно долази до изражаја у његовом разговору са супругом Елизабет, и то у вези с позивом да Стеван одржи предавање у Љубљани. Жена је заправо иритирана Стевановом леношћу и апатичним односом према сопственом професорском послу. Због тога Словенци, са својом стереотипном марљивошћу, делују као подсетник и прекор. Елизабет, дакле, у том контексту наглашава колико су она и њен супруг различити, тако да (стереотипна) национална разлика између Словенаца и Срба постаје метонимија за националну и личну карактерну разлику међу супружницима. Елизабет свом лењом, „аљкавом" и непедантном српском мужу нуди неприхватљив одговор – да је словеначка педантност и ситничавост, ипак, бар начелно, у цивилизацијском смислу боља од српске немарности:

> – Ти словеначки „i Tüpfleri" мене доводе до беса! – Шта је „i Tüpfler"? – питала сам. – Па то ти је, ето овај савесни Словенац коме је главно да неко „i" у његову писму није остало без тачке. У реч – човек ситничав. – А зар није болија словеначка ситничавост него српска алкавост? – питала сам овога пута, иако се обично уздржим, јер знам колико то, мада сакрије, увек повреди мога Србина (*Исто*: 215).

Ни у претпоследњем Селенићевом роману, *Timor mortis*, не изостају осврти на Словенце и Словенију. Овде наилазимо на споредни лик Тинце, која долази са својом ћерком Метком као дојиља за слаботињу Станка, сина Стојана Благојевића и Миље Грубић из Пакраца, који су у то доба живели у Влашкој улици, испод загребачког Градеца: „Детету су, наравно, одмах по рођењу нашли дојиљу, Словенку Тинцу, коју су, са њеном две недеље старом, ванбрачном ћерком Метком, довели из села Довје код Јесеница." (Селенић 1991: 142). За разлику од Метке, Станко је био болешљиво дете, те га је Стојан водио по разним европским лечилиштима, укључујући и она у Словенији: „у Крањској, у Камничким Алпима." Овде је за литерарни приказ Стојановог идентитета особито значајна чињеница да њега, као православног Србина, уопште не помућује (словеначки) католицизам. Он се, штавише, у словеначкој католичкој цркви моли за синовљево оздрављење (*sic*): „Бригом опхрвани отац се чак заветује 'чудесној светој Ани у цркви у Туњицама' – он, Стојан Благојевић, православни крсташ, под католичким сводом моли за здравље и живот сина јединца!" (*Исто*: 143).[6] Словеначки елемент овде служи као један од показатеља Стојанове „меке", нестабилне, па чак и опортунистичке идентитетске позиције, упркос његовом – често више површинском – „крсташтву" и борбености за српску ствар у сложеном окружењу хрватског национализма.

Пред крај романа помиње се и словеначки топоним Логарска долина, који Селенић користи у метафоричкој конструкцији за опис епифанијског тренутка самог приповедача у последњем делу романа – Драгана Радисављевића. Он тада коначно постаје свестан своје потиснуте еротске жеље, односно спознаје да жели Биљану. Управо у томе лежи и његов *timor mortis*,[7] који се манифестује у његовој непрестаној морализацији и осуди Биљанине малолетничке проституције иако је, у суштини, од самог почетка несвесно заљубљен у њу. Ако разумемо да роман у својој дубинској структури функционише унутар тријаде *Eros – Thanatos – Phobos*, онда ово епифанијско откровење представља и својеврсни прелаз из *phobos*-а у *eros*:

6 Метка је касније постала Стојанова слушкиња и у његовом је дому радила све док се у старости није удала и вратила у Словенију: „И да му није, крајем 1940. године, шездесетосмогодишња Метка саопштила да се удаје за свога даљњег рођака Приможа Бошњана и да одлази у њихово родно село Довје у Горењском, Стојан би морао продати кућу у Јевремовој, већ под хипотеком, како би отплатио нарасле дугове и, са преосталим новцем и пензијом, у миру и без велике оскудице, дочекао смрт. Кућа је продата, Метка је, уз галантну Стојанову отпремнину отишла у Словенију, а Старац у изнајмљени стан подно Вазнесењске цркве, примерен његовим платежним могућностима" (*Исто*: 251–252).

7 Наслов романа *Timor mortis*, дословно „Страх пред смрћу", преузет је из латинског мота овог дела: *Timor mortis conturbat me*. Фразу у роману изговара Стојан и приписује је шкотском песнику Виљему Данбару: „Стих је, пре пола миленијума, саставио један песник, Фрањевац. Проповедник" (*Исто*: 83). Реч је, наравно, о рефрену из Данбарове песме *Lament for the Makaris* (око 1500). Сама фраза пак потиче из реквијема, католичког обреда за умрле.

> У тим околностима, суочен са једном, макар привремено, непрочитљивом Биљаном, коју сам до јуче читао као отворени буквар, окренуо сам се својим осећањима и мислима. На поњави поред мога кревета, димна завеса, иза које сам тако успешно и тако дуго крио љубавну страст, одједном се дигла са нас, чудесно, као магла са Логарске долине, и ја сам, не мало изненађен, одједном сагледао јеванђеоски једноставну истину: ја сам ту девојчицу јаких бокова и дечијег лица, можда болесно, али непоправљиво – желео (*Исто*: 290).

Наравно, на крају, када Биљана умире на ужасан начин, као што је то често случај у Селенићевим романима, главну реч ипак преузима *Thanatos*.

Уместо закључка: о могућности словеначке рецепције Селенићевих дела

До сада, нажалост, ниједно од Селенићевих књижевних дела није преведено на словеначки језик. То је утицало на прилично скромну рецепцију и релативно слабо познавање његовог књижевног опуса у Словенији. У поређењу с иначе бројним преводима модерне српске књижевности на словеначки, ово представља једну од значајних слепих мрља словеначке културне и књижевно-преводилачке сцене.

Преглед релевантне публицистике показује да је објављена само једна критичка оцена његовог рада – рецензија романа *Timor mortis* у часопису *Naši razgledi*. У тој рецензији аутор словеначком читаоцу најпре укратко предочава опште карактеристике дотад објављених Селенићевих романа, а затим анализира поменуто дело. Иако роману замера одређене композицијске недостатке, ипак истиче његов посебан домет: „У призорима психопатолошких манифестација личности и силовитог натурализма, где снага догађаја најпре паралише, а затим превладава приповедачеву тежњу за коначним судом, јер је непосредност догађања убедљивија од било каквих могућих и необоривих закључака" (Vitanov 1990: 467).[8]

Постоји и неколико интервјуа са Селенићем, који су објављени у словеначкој публицистици у другој половини осамдесетих. Међу њима се може издвојити интервју под насловом „Неморално је бити национално равнодушан", који је 1988. године објављен у *Нашим разгледима*. Разговор је вођен поводом награде за најбољи драмски текст на фестивалу Стеријино позорје у Новом Саду, коју је Селенић добио за драму *Ружење народа у два дела*. Разговор је, што је у тадашњој Југославији разумљиво, посвећен превасходно националним питањима и проблематици национализма у контексту југословенске политичке ситуације касних осамдесетих. Посебно је индикативна Селенићева реченица која се односи и на политику као књижевну тему у његовом стваралаштву: „Национално осећање је у човеку веома дубоко и управо зато човек с њим мора бити опрезан" (Vučelić 1988: 404).

8 Наталија Петаковић је о роману *Писмо/глава* на Одељењу за славистику Филозофског факултета у Љубљани написала дипломски рад под насловом „Врсте мотивација јунака у роману *Писмо/глава*". (Филозофски факултет, Љубљана, 1990).

Исте, 1988. године, у часопису *Дело*, Стане Станич је објавио разговор са Селенићем у рубрици „Портрет недеље", који се углавном односи на улогу писаца у све интензивнијим политичким сукобима, у светлу растућих националних питања у Југославији. У позадини интервјуа налази се и дијалог словеначких и српских писаца у Љубљани и Београду.[9] Премда је и овде у првом плану актуелна политичка тематика, Селенић ипак успева да разговор макар делимично повеже са својим књижевним радом. Он истиче да је политика „постала југословенска опсесија", али и да је политичка димензија неизбежна, што се види и у његовим романима:

> Истина је, истина, сваки пут када сам чврсто одлучио да ће моји јунаци бити потпуно аполитични, као што је то случај у другим књижевностима, код других народа, где политика уопште нема ону улогу коју има код нас (сетите се само оног Сремчевог дела, где се његови јунаци на селу баве Никарагвом), упркос мојој најбољој вољи, увек се завршавало другачије. Јунака, хтео-не хтео, некако на крају доведем у партију (Stanič 1988: 17).

Међутим, ипак би ваљало напоменути да је једно Селенићево дело преведено на словеначки језик, и то његов театролошки првенац из 1965. године, *Ангажман у драмској форми*. Дело је превео Васја Предан под насловом *Angažirana drama* (Љубљана, 1970). Оно је несумњиво имало утицаја на словеначку драматуршку мисао, иако је тешко прецизно одредити у којој мери.

Друга тачка повезаности Селенића са Словенијом јесте његово пријатељство с Јожом Јаворшеком (право име: Јоже Брејц), словеначким есејистом, прозаистом и драматургом. Када је Јаворшек 1990. године преминуо, Селенић му је посветио некролог у часопису *Сцена* и том приликом истакао да је Јаворшек био интелектуалац и писац таквог формата који, упркос томе – или можда управо зато – што је „све на њему било инокосно" (Селенић 1990: 194), заслужује да његово дело буде вредновано не само у словеначком, већ и у ширем југословенском простору. Тај задатак до данашњег дана остаје неиспуњен.

Узимајући у обзир да је сада – и у српској, а делимично и у међународној стручној јавности – постало јасно да Селенићева књижевна дела припадају самом врху модерне српске књижевности, време за словеначку рецепцију његовог стваралаштва свакако није прошло. Литература високих домета не застарева, те њена рецепцијска трајекторија превазилази ефемерне културне и књижевне трендове. Будући да је, као што је у овом тексту показано, и „словеначки елемент" у Селенићевим романима довољно препознатљив, превод његовог опуса је истинска потреба, а безмало и императив који се пред нас поставља.

9 О тој позадини, о бројним разговорима између словеначких и српских књижевника, у којима је Селенић активно учествовао између 1986. и 1988. године в. Бајчета 2023: 89–99.

Литература:

Бајчета, Владан. *Књижевност с предумишљајем. Стваралачка биографија Слободана Селенића*. Нови Сад: Академска књига, 2023.

Јеремић, Љубиша. „'Лукава недоследност' Селенићевог романескног писма: историја, идеологија, политика као узалудан говор". *Споменица Слободана Селенића*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004. 21–27.

Мирковић, Марија. „Интеркултурално искуство у роману *Очеви и оци* Слободана Селенића". *Internet portal za umetnost i kulturu P.U.L.S.E*. 2016-04-15. https://pulse.rs/interkulturalno-iskustvo-u-romanu-ocevi-i-oci/ 13. 3. 2025.

Selenić, Slobodan. „Jože Javoršek". *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*. 26. 2/5. 1990: 194–195.

Stanič, Stane. „Slobodan Selenić". *Delo*. 235. 30. (1988): 17.

Vitanov, Risto. „Strah kot prevladujoče občutje: Slobodan Selenić: *Timor Mortis*. Svijetlost, Sarajevo 1989". *Naši razgledi*. 39. 16. (1990): 467.

Vidan, Aida. „*Fathers and Forefathers* by Selenić and Ellen Elias-Bursać". *The Slavic and East European Journal*. 49. 4. (2005): 714–715.

Vučelić, Milorad. „Nemoralno je biti nacionalno ravnodušen. Pogovor s srbskim dramatikom Slobodanom Selenićem". *Naši razgledi*. 39. 16. (1988): 404.

Žunić, Dragan. *Nacionalizam i književnost: srpska književnost 1985–1995*. Niš: Prosveta, 2002.

Извори:

Selenić, Slobodan. *Angažirana drama*. Ljubljana: Mestno gledališče, 1970.

Selenić, Slobodan. *Memoari Pere Bogalja*. Beograd: Prosveta, 1983.

Selenić, Slobodan. *Pismo/Glava*. Beograd: Prosveta, 1986.

Selenić, Slobodan. *Timor Mortis*. Sarajevo: Svjetlost, 1991.

Selenić, Slobodan. *Ubistvo s predumišljajem*. Beograd: Laguna, 2022.

Selenić, Slobodan. *Prijatelji*. Beograd: Laguna, 2023.

Selenić, Slobodan. *Očevi i oci*. Beograd: Laguna, 2023.

Alen Albin Širca

„The Yugoslav Imaginarium" in Slobodan Selenić's Novels

This paper scrutinizes the novelistic works of the renowned Serbian writer Slobodan Selenić in the context of (both) former Yugoslavia(s), with a special focus on the Croatian, and, more importantly, Slovenian motifs and perspectives. While Selenić's work has been analyzed in various literary and cultural contexts, its Slovenian dimension has remained mostly neglected. By using comparative analytical methodology based on contemporary imagology, which is mostly applied within the framework of comparative and literary research, this paper examines how Selenić depicts interethnic and intercultural dynamics, with a special review of the Slovenian

cultural and historical references in his narratives. Moreover, the study analyzes how these representations contribute to a more profound understanding of the ethnic and existential layers typical of Selenić's literary works. The final section is devoted to the reception of Selenić's works in Slovenia. Although limited, the reception is significant for the interpretation of why he is relatively neglected as a writer, as well as the effects of that neglect in the research of South Slavic literary relations. Overcoming this research gap, the paper strives to spark further comparative research of Selenić's literary opus.

Keywords: Yugoslavia, Slovenes, Croats, imagology, Slobodan Selenić, reception

821.163.41.09-31 Селенић С.
82.01
COBISS.SR-ID 186473481

Јелена З. Милић
Висока школа струковних студија за криминалистику и безбедност, Ниш
jelenamilic018@gmail.com

МЕТАМОРФНИ ГРАД: БЕОГРАД У РОМАНИМА СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Кључне речи: Слободан Селенић, грађански роман, Београд, хронотоп, лик, поетика
Апстракт: У раду тумачимо поетичке аспекте хронотопа Београда у романима Слободана Селенића (*Мемоари Пере Богаља*, *Пријатељи*, *Писмо/глава*, *Очеви и оци*, *Timor mortis*, *Убиство с предумишљајем*). Селенићев допринос моделовању хронотопа Београда и интерпретацији грађанских тема у контексту српске књижевне прозе, предочен је увидима у карактеризацију или типизацију ликова, поетику простора и типологију хронотопа Београда.

Једним „од првих аутентичних градских и грађанских романа у послератној књижевности" (Палавестра 2012: 351), *Ходочашћем Арсенија Његована* (1972), Борислав Пекић је формално и тематски у српској литератури популаризовао и, према већ канонизованом ставу критичара, установио жанр (Пантић 2002: 93) који остаје генолошко обележје стваралаштва следбеника модела историјског, друштвеног и породичног романа (Палавестра 2022: 227). Тежећи преношењу приче о послератној друштвеној смени (након Другог светског рата), трагичној судбини српске буржоазије и њених репрезентативних простора, Пекићеви савременици Слободан Селенић, Света Лукић и Светлана Велмар-Јанковић деле интересовање за моделовање градских хронотопа и интерпретацију грађанских тема, односа села и града, за упоредни приказ предратне, ратне и послератне (комунистичке) стварности, друштвене атмосфере (идеолошке, политичке), карактеризацију и типизацију ликова (староседелаца Београђана и дошљака), при чему слојевиту изградњу јунака и вишегенерацијско праћење породичне историје у делима ових писаца доследно прати интенција дијахронијског представљања Београда, који је: хронотоп и топоним, топос, мотив, тема и *књижевни лик*.

Осврт на Селенићев удео у афирмисању тзв. *београдског романа*,[1] који је у критици остао ненаглашен, иако незаобилазан,[2] у овом раду темељимо на неколико важних аспеката поетике прозе Слободана Селенића: на стилско-језичком иновирању, доприносу карактеризацији модерног јунака и Београда као његовог репрезентативног хронотопа у српској прози, у контексту тематизације цивилизацијског искуства и наслеђа модернитета, али и утицају на потоња романескна остварења савремених писаца.[3] (Био)градска тежишта Селенићевих романа местимично су помињана у текстовима ранијих тумача, међу којима издвајамо неколико за нашу тему значајних критичких процена: прву, да пишчева проза у српску књижевност доноси *арому* „београдског живота тако мало истински присутног у новијој књижевности, новине у композицијским замислима и тематским акцентима" (Цацић 1986: 344); другу, о запаженим мемоарским конвенцијама аналогним тадашњој грађанској српској прози, према којој „оно што је ближе животној грађи Београда, нарочито, послератног, и што је ближе животној грађи личности из генерације која је имала ратно детињство и поратну младост, има и продубљенију слику у Селенићевим делима" (Цацић 1986: 343); трећу, о Селенићевом смислу за „драматику преображавања" (Палавестра 2022: 221). Остајући на „београдском" трагу ових аналитичара, и Владан Бајчета увиђа да је Београд један „од конститутивно обједињујућих фактора Селенићевог романсијерског опуса" (Бајчета 2023: 177) који се „указује као чврст, промишљен и поступно проширивани употпуњаван наративни систем" (Недић 2017: 177). Бајчета наглашава и језичко-стилску иновативност Селенићеве београдске прозе, сматрајући је важним чиниоцем мешовитог хронотопа „Вавилонске куле" југословенства и послератног Београда у пишчевим романима.[4]

Јунаци Селенићевог прозног опуса профилисани су као аутори или приповедачи мемоара, чије су конвенције видљиве у моделованим хронотопима и социјалном контексту романа, али њихова превасходна књижевна естетизација надилази интенције класичног мемоаристе. Моделовање

1 Премда се синтагма „београдски роман" у књижевнонаучној литератури користи за анализу романескне грађе са Београдом као доминантном темом и хронотопом, према нашим сазнањима изостаје прецизна студиозна експликација којом би она, аргументованим историјско-поетичким, генолошким и теоријским увидима, добила статус релевантне (под)жанровске квалификације.

2 Као маркациони знаци линије „београдског романа" у досадашњој српској књижевнонаучној традицији упадљиво се истичу Милутин Ускоковић и Борислав Пекић.

3 Романи Миодрага Илића *Где је крај улице*: *исповест једног Београђанина* (1995) припадају поетичкој линији започетој романима *Писмо/глава* (1982) и *Очеви и оци* (1985), а настављеној *Лагумом* (1990) Светлане Велмар-Јанковић чији је основни сетинг Београд 20. века, а интерпретиране теме историјског (и градског) сувишка, подељене трагичне судбине простора и људи. На тематску сличност прозе ових аутора указује и П. Цацић, истичући да „до Слободана Селенића трагизам грађана, 'скидање' тзв. београдске буржоазије са сцене историје а једним делом и са сцене живота [...] није био уметнички артикулисан на виспренији и веродостојнији начин" (Цацић 1996: 388).

4 „Готово сви постојећи дијалекти и најудаљенија наречја српског језика, помијешани са слатким новим стилом предратне престонице, затим словеначки, хрватски стандарди и супстандарди, потом говори Црне Горе, Босне и Херцеговине, социолекти на најширој скали друштвених група, све до сленга Београда деведесетих, све је то у Селенићевим романима толико вјешто помијешано у Вавилонској кули око које су саграђене обе Југославије..." (Бајчета 2023: 199).

Београда кроз етапе радње посебно је функционално у роману *Пријатељи* где Владанове субјективне перцепције и „нереалне" амбиције мотивишу низ трагикомичних (ре)акција које утичу на радњу, појачавајући гротескну димензију одвећ карикатурално-фантастичног послератног Београда и карневалски порив његових житеља.

Ликови вредносних позиција које представљају село и град у романима Слободана Селенића припадају двема социјалним групама, њима се функционално интерпретирају теме сукоба старог и новог, релације приватно – јавно, гради и разграђује хронотоп породице, али не супротстављањем патријархалног и грађанског, чија се усаглашеност високо валоризује (в. Цацић 1986: 335; Палавестра 2022: 228–229), него комунистичког (идеолошког) и свега другог што превазилази домете појединачних утицаја. У тој подељености ликови нису приказани као искључиво инструментализовани, већ им дате околности омогућавају да испоље своју (не)хуману природу (Милић 2024: 158).

Чак и када су камуфлирани, припадници буржоазије у Селенићевим романима по правилу имају печат препознатљивости мотивисан класним пореклом, искуством модернитета и нераскидивом везом са детерминисаним егзистенцијалним простором ове групе ликова – Београдом. Владан Хаџиславковић је приказан са доста телесних детаља: исфеминизиран, прерано оћелавео, „[у]ско лице, чело без бора, опуштених, белих, глатко избријаних образа. [...] Очи безбојне, избледеле [...] некако оронуо" (Селенић 2023: 31), Злата (златне косе) и Драга су мршаве, чисте и беле, Маки и Војкан хемофиличари, Макијева кожа „шуштаво бела" (Селенић 1986а: 55), шаке суве, образи зажарени (*Исто*: 60) итд. Селенић наглашава најупечатљивије физичке маркере старих и нових Београђана,[5] уобличавајући њоме драматику послератне визуелне подвојености града. У *Пријатељима* је екстеријер Београда посебно функционално диференциран олфакторним сензацијама ликова. Зависно од њиховог сензибилитета град се удваја реакцијом на парфем од љубичица, воњ, прдеж, Косанчићев венац испуњавају испарења пољског тоалета, крви, живине, свиња и животињских изнутрица. По моделованом хронотопу Београда и детаљним увидима у метаморфозе једне београдске куће, приказом њених релација са свим ликовима, по обиму тема и поетици простора овај Селенићев роман може парирати уметничким дометима Пекићевог *Ходочашћа Арсенија Његована*. Дескриптивним пасажима са обиљем натуралистичких детаља (свеже одраним овчијим кожама на одваљеној грани Милићевог платана, колом у великој турској соби, звуцима гусала, свађама, тучама и „јуначким измирењима", пуцњавом, цичањем црепова, играчким крицима итд. [Селенић 2023: 154–155]), са ефектом „драматике преображаја" Селенић је у роману *Пријатељи* начинио један од најупечатљивијих призора фантазмогорично-карневалске београдске свакодневице у српској књижевној прози.

Видно заинтересован за феномен преображаја, Селенић маркира његово манифестовање на физичком и чулном плану, показујући утицај

5 У *Пријатељима* је тема (не)пријатељства интерпретирана специфичним односом *два Београђанина* (и Београда), „једног старог [...] и једног будућег" (Селенић 2023: 212).

масовног, људског и метафизичког (идеје, идеологије) на конкретан градски простор, структуру и изглед друштва у целини. Поступком „изокренуте хијерархије" у Селенићевим романима се *хијерархијско горе* изједначава са *моралним доле* (Bahtin 1978: 420) социјалног контекста у коме ослобођен Београд постаје место неслободе за староседеоце, а простор могућности за масу „Хуна и Визигота" како их писац у *Очевима и оцима* симболички именује, не у пејоративном смислу, већ са значењем *културолошке чињенице* (Цацић 1986: 320)[6] и с интересовањем за њен одраз на смисао урбанитета. Оно мотивише и ауторову фасцинираност стварањем новог друштва у граду који може да прими и окупи световно мноштво, да омогући трансцендентно упаривање и мимоилажење са Другим (Милић 2024: 158).

У Селенићевим романима Београд је хронотоп уточишта маси дошљака који нису резигнирани урбаним начином живота, отуђеношћу (као у литератури модерне и многим савременим романима с градском тематиком), већ имају могућност да убрзано мењају град по својој мери и/или по мерилима једне фаталне идеје, стварајући тиме ново грађанско друштво. Селенић у романима артикулише идеју динамизованог, било имагинативног или историјског Београда, мање као *замишљеног поља* „несталих традиција и познатих заједница", више „као пејзажа модерних парадокса и контрадикција" (Oakes 1997: 509). Аналогно томе, упркос наизгледним животним успесима, старим и новим Београђанима писац приписује трагичан доживљај стварности, уз резигнираност (топос романа из периода модерне) и незнање (које ће постати основно обележје градских јунака постмодерне прозе). У Макијевом посмртном виђењу, незнање се показује као апсолутно *све*, и човека и града[7]: „Као да гледам и правим се да видим: не зна град; као да мислим и готово да схватам: не знам више ни ја" (Селенић 1986а: 9). Кроз мање изражену везу са Београдом, али у њему као одабраном егзистенцијалном простору, нови Београђани и њихова деца такође показују исти или већи степен отуђења и незадовољства. Преображени Радиша, Шампион и, нарочито, Пера богаљ спадају у модерне јунаке с коначним доживљајем живота (и града) који је манифестација предодређених, нихилистичких перцептивних модела. Свако у домену свог специфичног, узрасног, карактеролошког, менталног и емотивног профила међу њима, припада упечатљивим трагичним, градским јунацима српске прозе из генерације партизанских револуционара који воде паралелну, интимну и колективну борбу са социјалистичким наслеђем.

Ликови грађана у Селенићевим романима носиоци су наглашено непоуздане перспективизације и наративизације Београда. Натуралистички детаљи њихове (фокализоване) материјалне стварности одраз су навика непоузданих наратора, оптерећених личним доживљајем градске свакодневице. Казивањем о граду (или у његово име) ови јунаци наглашавају

6 Ликови Селенићевих романа нису конципирани као црно-бели примери идеалног грађанина или сељака, социјалном тематиком се не појашњава само шта се дешава са новом „градском" културом чији је парадигматски модел малограђанин, већ са интимом и бићем човека који је одбацује или прихвата.

7 Уп. Селенићево појашњење: „*Пријатељи* целокупним ангажманом сугеришу истину да нема апсолутне истине" (Селенић 1981: 23).

метафизичку везу, не са Београдом, „ако тако нешто уопште постоји" (Селенић 1980: 15), него са једним виђењем „његовог" стања, са својим Београдом. Такав „град" је средство (само)идентификације, што је можда најевидентније композиционо и фабуларним током истакнуто Владановим посесивним односом према Београду. Присвојну релацију *мој град* и заточеништво градом, иначе топосе Селенићевих романа, писац приписује Макију (*Писмо*/*глава*) и Стевану (Елизабета у *Очевима и оцима* запажа: „Стеван дрхти шта ја речи чу о његов град. Егзактно то, његов град. Он идентификује себе..." [Селенић 1986б: 95]). У *Убиству с предумишљајем* аутор често прибегава изједначавању ликова (господе) и града, паралелном уобличавању њиховог заједничког искуства; упоредно се приказује „охолост према Београду и грађанима" (Селенић 2022: 31), осветничка енергија комуниста је подједнако усмерена ка господи и Београду, као у примеру: „свети се Радоје граду, наслађује се [...] дерањем коже са господских леђа" (Селенић 2022: 152). Стога, Селенићев „епитаф затртима" (Селенић 2022: 220) можемо читати и као епитаф затртом Београду.

Усамљеним странцима (Елизабети и Патрику) у *Очевима и оцима* „српски Београд" (Селенић 1986б: 248) је узрок прељубништва („Наша веза је београдска. Београдом условљена." [1986б: 251]), а Топчидер и Хајдучка чесма хронотопи тајни. Наведена Елизабетина формулација издваја се као један од ретких примера функционалне атрибуције градом у Селенићевом опусу јер су знатно фреквентнији примери са епитетима који се односе на Београд.[8] Град је 1945. године *вартоломејски* (Селенић 2022: 20), „зулукаферски Београд је, наравно, пакао" (*Исто*: 180), разровани и замрзнут, разлупани (Селенић 2023: 27), најчешће „под снегом" (Селенић 1986б: 218). Истреф је приспео у „баснословни Београд" (Селенић 2023: 21), он је израсли „мамутски-велики, неформасти град" (Селенић 1986а: 37), израњаван, сиромашак, град бледих дошљака (Селенић 2023: 286), „затутњали милионски град" (*Исто*: 290).

Елизабетини и Златини исповедни наративи Београд најпрецизније типолошки диференцирају на предратни (из периода друштвене и просторне модернизације), ратни (током Другог светског рата) и послератни. *Трећи познати Београд* (поратни) Злата пореди са *оболелим*, *истрошеним коњем*: „Београд изгледа као матора рага клецавих колена [...] са великим ранама које скупљају муве, опустошеног лица и апатичних, тужних великих крмељивих очију." (Селенић 1986а: 190). Његове описе у Златиној исповести редовно прате евокације предратног града, зачараних излога, чешких лутки, „елегантних мушкараца [...] и жена са танким штиклама [...] веселог Београда" (*Исто*: 188), док се ратни период памти као време језовитих преображаја, када су градске улице „позеленеле од војника, а „Београд постао нешто друго": „замро је Београд и није нимало личио на себе" (*Исто*: 189). Саопштене из имаголошке перспективе, Елизабетине процене Београда садрже утиске о (неуспелој) модернизацији, недоумице око питања да ли бити Енглез у Београду представља предност или слабост (Селенић 1986б:

8 Информација о Златиној сахрани је пропраћена појашњењем „Обичан дан београдски" (Селенић 1986а: 243).

60). Јунакињина гледишта на Београд из мирнодопског контекста заснивају се на аристократској перспективи, културолошким разликама и изневереним очекивањима: „Теби, наравно, не могу кажем 'на свет најлепши положај, ушче Сава у Дунав'"; „мислила сам, буде Београд провинцијал и дивлина" (Селенић 1986б: 90); „Има Београд у коме укрочени лијуди свирају музика, има Београд у коме сви маре и свацају, Београд који чита, бистри политика, друштвене кризе, али – све то околина која је оријент" (*Исто*: 95) и сл. Као специфичност Елизабетине имаголошке представе о граду јављају се комичне анегдоте о јунакињином рату са блатом (*Исто*: 96), о сусрету с кочијашима и псовкама, пљувањем по улицама, прљавим јавним тоалетима, односно са свим што је „урбано без дисциплина" и због чега Елизабета закључује: „Србин је, с неким изузетком, рцав граџанин" (*Исто*: 97). Утисци о окупираном граду, засновани на доживљају рата, кореспондирају са перспективама старобеограђана, као и перцепција комунистичког Београда, с фокусом на друштвену политичку/идеолошку подељеност, измештеност и склоност ка идеализацији.

Аналогно сопственом искуству, жуту зграду из Кнегиње Љубице током свог посмртног надлетања Максимилијан маркира као простор трауме. У Шампионовим затворским имагинацијама Београд и Југославија виђени су искључиво кроз призму „пролетерских снова" (Селенић 1986а: 129) и „социјалистичког раја" (*Исто*: 129), док улична грађанска стварност након робије за Шампиона постаје нешто савим страно, „свет чудно другачији [...] као да је измишљен" (*Исто*: 127). У евокацијама шестоаприлског бомбардовања из романа *Timor mortis* Београд је поистовећен с губилиштем: „Дигао се [...] и пошао са мном, несигурна корака преко разрованог београдског губилишта." (Селенић 2002: 9). Дојам дестабилизације, ошамућености или неуравнотежености, особен подједнако ликовима грађана и комуниста у Радишиној се нарацији (*Писмо/глава*) приказује кроз однос са Београдом, под дејством љубавних осећања и са искуством омекле градске земље (у ретроспективи Радишине шетње са Златом Београд је за јунака „неки други [...], не зато што се сад реконструисало и изградило, нег што је у неком другом свету било све ово што је сада" [Селенић 1986а: 246]) или се град „омеклог асфалта" (*Исто*: 241) по завршетку разговора са Јаковљевићем, јавља са значењем извесне егзистенцијалне (симболичке и онтолошке) несигурности.

Сећање на топлоту првог београдског пролећног дана, Пера богаљ у својим мемоарима повезује с проходношћу улица („вредна београдска милионога" пробија се кроз сметове до плочника [Селенић 1986: 120]), фокусирајући се на упамћење отиске стопа, трагове хода, ногу, корака: „мале и велике, дужег или краћег корака, размакнутије или ближе, прешпартале су све улице града [...] остављајући за собом цик-цак слеђене краке великог живчаног система помоћу кога зимски Београд живи, реагује ради" (*Исто*: 121). У Перином сећању Београд је „под тешким теретом снега и још тежим притиском оловног неба" (*Исто*: 120–121), памте се залеђене „зимске магистрале" и опасна клизавост улица. Стравични зимски пејзаж обилује језовитим дескрипцијама улица попут шанчева, Милошева је „као

нека огромна смучарска скакаоница" (*Исто*: 120), из „ледених змија Дунава и Саве" Београд се „хистерично распрснуо у свим правцима" (*Исто*: 121) итд. Пера богаљ искључиво посматра *градске ноге* тј. „контигент људи на њиховим ужурбаним, кргавим ногама", постављајући себе спрам свих њих, „непокретног и стабилног у простору и времену" (*Исто*: 50).

Градски јунаци дистанцирани према новом, виталистичком таласу друштвене енергије (комунистичке идеологије) кључни су носиоци цивилизацијског и искуства модернитета у Селенићевим романима. Они карактеролошки личе на јунаке српске модерне, изневерених су очекивања, блиски по осећању непripадања, безизлазности и апсурдности која је њихова упоришна тачка у перцепцији и наративизацији градске свакодневице. Потреба за сигурном статичношћу одређене (не)реалности мотивише једну од ретких „непокретних", нединамизованих слика из романа *Очеви и оци*, са повлашћеним простором *забрана*, *резервата* у који се током окупације стационира стан једногодишње одвојен „од куће у коју је био уклопљен, од улица којима је окружен, од града Београда и земље Србије" (Селенић 1986б: 8). Стеваново сећање на *замуницу* „окружену опустошеним Београдом" (*Исто*: 198), слика породичне идиле укућана окупљених око трпезаријског стола одражавају потребу јунака за статичношћу, за замрзавањем одређене стварности с једне стране, а опирање Београда и историје свему сличном са друге. Стога је осећање целовитости приписано породичној заједници, непроменљивост слике само привремено стање, невезано за историјски град који се заправо најприсније осећа у растројству, оном из Владанове и Стеванове исповести:

> Осетих некако, врло присно, развађени Београд око себе (Селенић 2023: 286).
> [О]сетих се нестварним сред још нестварнијег сна, и некако врло телесно, ухом и мишљу, чух разрушени Београд, који се мрачан распростро око ове живе тачке у своме трбуху, мртав около овог малог упоришта динамизма и светла (Селенић 1986б: 212).

Доба великог насељавања куће у *Пријатељима*, с каталогом становника који добијају „београдски кров над главом" (Селенић 2023: 259), унутрашње градске миграције и многа премештања већ измештених ликова,[9] затим спољашње миграције (Буликин одлазак из Београда на Нови Зеланд „на увек" [Селенић 2022: 220]), бројне гротескне трансформације Милићеве куће, њена друштвена експропорција и наводна „државна заштита", прелазак поседа у државно власништво, брисање приватних и јавних граница, живих и умрлих, све наизглед невероватне метаморфозе Београда (од измена језгра градског центра до ширења на Нови Београд), с њима и Селенићевих романескних јунака треба да покажу да ниједан од формираних идентитета човека и града није непроменљив, нити безбедан. Веза између лика и града у *Пријатељима* је ефикасно истакнута (персонификованим)

9 Истреф је испрва смештен са четворицом „Шиптара" у „изванредном подруму" Захумске број шест, затим је с променом друштвеног положаја пребачен у просторију (и статус) изнад Милићевог здања, а напослетку постаје посланик и власник комфорног стана једанаестоспратнице новобеоградског солитера.

учешћем Београда током реализације Владановог бекства, јер је у јунаковом виђењу, за одлазак *out – out* „пун блеска среће и мира" (Селенић 2023: 284) неопходна и воља града: „Неосветљени Београд [...] пропушта ме, савезнички отвара преда мном (тајно, да не види непријатељ) своје скровите сокаке и мрачне паркове, пусте и безбедне у ово доба века и ноћи" (2023: 284; подв. Ј. М.). Завршном шетњом београдским улицама Владан Хацинславковић подједнако себи и граду, упућује жељу за последњом метаморфозом: „да се живо врати у мртво [...] да се у блажену непомичност, божанствени мир, еденску сједињеност са каменом – врати" (2023: 285–286).

Сходно атмосфери друштвеног, ратног и политичког насиља, (трагични) јунаци Селенићеве прозе у Београду умиру насилном или изазваном, а не природном смрћу, што град и његове локалитете чини местима трауме.[10] Са овим значењем Београд је обликован евокацијама и реминисценцијама јунака (сећањима на затворе, самице, логоре, стратишта, али и на приватне просторе усмрћења: Милићеве куће – места покоља, собе новобеоградског стана (Златиног), куће у Крунској, Јовановог и Крсмановог (само)убиства и сењачке виле, простора Танкосавиног суицида). Макијева опчињеност погледом на „празан булевар одморен од [...] корака" (Селенић 1986а: 10), жеља Шампионова да воткином паром избрише *предмете*, *замагли обрисе људи*, *Београд* (*Исто*: 280), сабласни посмртни Максимилијанов положај у граду где је, како се јунак самоодређује, „жив међу мртвима, мртав међу живима" (*Исто*: 294) прилог су једној надређеној идејној целини о (потребној) смрти историјског Београда, најочигледније развијеној апокалиптичним, неактуелизованим наративима и описима пражњења града у *Пријатељима*, те на почетку и крају романа *Писмо/глава*. Њима је имплементирана идеја о (неопходном) крају познатог света: „Празне су куће, празне се улице, незакључане радње пљачкају [...] на уским грлима изласка из града влада хаос, људи напуштају аутомобиле и настављају пешке да се пробијају [...] свеједно где, само што даље од места над које се наднела моја осветничка сенка..." (*Исто*: 286). Исту функцију има наредна персонификација *чудовишног* Београда којом је град изнова очовечен, са кичмом „од Калемегдана до Славије", средиштем „монструозног [...] колоса", те се као „сарком надвио да гута њиве и чатрље, села и насеља, природу да прекрива [...] десетоспратницама, око којих гамижу мали аутомобили [...] тутњи злокобно чудо испод мене [...] ружан, једанипособни Београд [...] млади болесник у искрпљеној болничкој пицами, упишан и вољав, на самрти" (*Исто*: 288). У поређењу са осталим Селенићевим романима, *Писмо/глава* садржи највише панорамских приказа и обухватних утисака једног лика о великом броју људи и простора, њихово ефикасно нивелисање с фо-

10 Према запажању Дејвида Нориса у књизи *Духови круже Србијом*, до сада најобимнијој студији посвећеној „поетици језовитог" и духовима (аветима, сенима) у српској новоисторијској прози, постајући један од заступљенијих њених ликова (након Другог светског рата и ратова вођених за југословенско наслеђе), дух „оглашава" интимну и друштвену трауму, појављује се у име националних, историјских и индивидуалних немира. Норис истиче да добар део језовите карактеризације духова у прози овог периода почива на њиховој интенционалној амбивалентности, односно на томе што се она упоредно профилише као садашња, индивидуализована „јавна фигура", али и као ентитет прошле, колективне историје. Наведени аспект књижевних дела Дејвид Норис назива „поетиком опседања" (в. Noris 2018: 78–81).

кусом на ужурбани свет, аутоматизам (једнак мртвилу) пешачких прелаза, коловоза, односно на тему бесмисла и „свакодневни cross-city без победника, Београд" (*Исто*: 288) који омогућава Макијев лебдећи положај над Београдом. Након што оконча аветињски, ментални и емотивни поход своје београдске прошлости, у епилогу повратка Макијеву пажњу (као и Владанову у *Пријатељима*) окупира *свакодневни Београд* који је антропоморфан:

> Београд равнодушно тутњи својим трамвајима, нестаје као понорница у подземне пролазе, пребацује се преко реке као нека огромна газела чију виткост и животињски облик најбоље види човек са звезданих висина [...] смрдљив и гарав гуши [...] говори са пироћанским, лалинским... ачи се и бечи [...] пије ракију [...] проси кљакав и поцепан по ћошковима улица [...] ждере тоне јагњетине [...] гази неопрезне на пешачким прелазима [...] дисциплиновани колос који не може ништа против властитих навика равнодушно несвестан на својих осамсто хиљада точкова и два милиона ногу да је Максимилијан Димитријевић постојао и да би он, град, требало да задрхти од Саве до Дунава... (Селенић 1986а: 287–288).

Иако је последњи Владанов и Макијев поглед испуњен историјским Београдом и амбијентом његове свакодневице (други с аутобусом док почиње своју кружну, јутарњу туру, пропраћен иронично-епифанијским јунаковим коментаром: „видим [...] да је живот вечит, вечито свакодневан" [Селенић 1986а: 295]; „видим... Београд, 1972." [*Исто*: 298]), сва њихова нада остаје положена у апсолутни Београд, град изван свакодневног који чува и памти. Сходно таквој замисли, имагинарни, персонификовани град у *Пријатељима* опредељено изостаје из историјског активизма (одбране) и пасивно трпи: „Београд лиже ране, неповерљив и непомирен са судбином, са минималним програмом: свака му је ћелија свесна да преосталу снагу мора за одржавање живота, као кинин у маларичној прашуми, тек у крајњој нужди употребљавати" (Селенић 2023: 155), његова је стварност попут *ружног сна*, „с мутним присуством туђег лица са затегнутом чарапом", „сна у коме се беспомоћни Београд нездраво надима од подле болести, transudata anasarca hidrocefalis, због цирозе јетре и патолошких промена у саставу крви" (*Исто*: 35), док се права реакција (побуне) на историју само замишља, она је део виртуелног наратива и жељеног апокалиптичног епилога у коме „пуст град лупа незатвореним прозорима и вратима" (Селенић 1986а: 286). Уместо тога, отеловљен Београд се „тресе и нада" (Селенић 2002: 8).

Једну од упечатљивијих типизираних група ликова Селенићевих романа чине повереници утопијских наратива. Овом фреквентном типу јунака савремене градске прозе, временска дистанца са којом се, неретко посмртно, враћа у реални историјски контекст (Максимилијану у роману *Писмо/глава*) омогућава једино потврду безнађа и негативног, чак и оностраног, историјског искуства. Ако је „у природи човековој да следи све што му измиче [...] и да му измиче све што следи..." (Селенић 2023: 212) последњом Владановом шетњом (историјским!) београдским улицама, с видним физичким и душевним ранама док бежи симболички се *утапајући* („утапам се у Београд" [*Исто*: 285]) у своју савршену визију, и фантазмогоричним епилогом приче о типизираном човеку, његовом/ничијем типском

граду, Селенић заокружује велики наратив о људској потрази за идеалним местом у свету, за налажењем мира у недостижном Другом – утопијског Београда (Милић 2024: 162). Утопија Београд, апсолутни град Селенићевих романескних јунака, далеко је од било ког реално манифестованог обличја, приказан у различитим сценаријима, између дистопије, атопије и утопије о *јединственој*, *космичкој цивилизацији* „фатално несавршеног човека" (Селенић 2023: 242).

*

У прозном опусу Слободана Селенића Београд је моделован као хронотоп, позадина, позорница, а најефикасније начињен јунаком, сведоком и учесником историјских окршаја. Инкорпорирајући у своје романе различите непоуздане, подједнако (и)релевантне перцепције Београда (са великим бројем приповедача) – од његове библијске, преко фолклорно-митолошке наративизације, до метонимијске ознаке за цивилизацијску културу – Селенић је начинио крупан корак у књижевном опсервирању комплексности Београда. На маестралан начин писац је и предочио смењивање статичне сликовне реалистичке црно-беле, добре или лоше перспективизације града у српској књижевности, његовом модернијом, динамичнијом, флуидном заменом.

Литература:

Бајчета, Владан. *Књижевност с предумишљајем: стваралачка биографија Слободана Селенића* Београд: Академска књига, 2023.

Милић, Јелена. „Љубав, пријатељи и друго Слободана Селенића". *Ми и други кроз визуру Косова и Метохије*. Тематски зборник радова. Књ. 1. Језик и књижевност. Ур. Мирјана Бечејски, Ана Мумовић. Лепосавић: Институт за српску културу Приштина, 2024. 153–165.

Недић, Марко. *Повратак причи: огледи о савременој српској прози*. Нови Сад: Академска књига, 2017.

Палавестра, Предраг. *Послератна српска књижевност 1945–1970 и њена историја*. Београд: Службени гласник, 2012.

Пантић, Михајло. „Грађански роман Бориславa Пекића". *Споменица Бориславa Пекића*: *поводом седамдесетогодишњице рођења*. Београд: Српска академија наука и уметности, 2002. 91–98.

Селенић, Слободан. „Два Београда". *Вечерње новости*. 22. XII 1980, 15.

Селенић, Слободан. „Роман на два спрата". *Рад*. 13. III 1981, 23.

Џаџић, Петар. „Слободан Селенић". *Из дана у дан*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1996. 385–392.

Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Prev. Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit, 1978.

Džadžić, Petar. „Romani Slobodana Selenića". Pogovor u: Slobodan Selenić. *Očevi i oci*. Beograd: Prosveta, 1986, 303–344.
Noris, Dejvid. *Duhovi kruže Srbijom*: *književno predstavljanje istorije i rata*. Prev. Vladislava Ribnikar i Dejvid Noris. Beograd: Geopoetika, 2018.
Oakes, Timothy. „Place and the Paradox of Modernity". *Annals of the Association of American Geographers*. 87. 3. Taylor & Francis Ltd, 1997. 509–531.
Palavestra, Predrag. „Poetika građanskog poraza: romani Slobodana Selenića". Pogovor u: Slobodan Selenić. *Ubistvo s predumišljajem*. Beograd: Laguna, 2022. 221–242.

Извори:

Селенић, Слободан. *Timor mortis*. Београд: Просвета, 2002.
Selenić, Slobodan. *Meomari Pere bogalja*. Beograd: Prosveta, 1986.
Selenić, Slobodan. *Očevi i oci*. Beograd: Prosveta, 1986b.
Selenić, Slobodan. *Pismo/glava*. Beograd: Prosveta, 1986a.
Selenić, Slobodan. *Prijatelji*. Beograd: Laguna, 2023.
Selenić, Slobodan. *Ubistvo s predumišljajem*. Beograd: Laguna, 2022.

Jelena Z. Milić

The Metamorphic City: Belgrade in the Novels of Slobodan Selenić

This paper investigates the poetics aspects of Belgrade's chronotope in the novels by Slobodan Selenić (*The Memoirs of Pera the Cripple*, *The Friends*, *Heads or Tails*, *Fathers and Forefathers*, *Timor Mortis*, *Premeditated Murder*). Selenić's contribution to the modeling of the chronotope of Belgrade in the context of Serbian literary prose is presented with insights into the characterization of literary characters, the poetics of space and the typology of the Belgrade chronotope.

Keywords: Slobodan Selenić, Belgrade, chronotope, character, poetics.

821.163.41.09
COBISS.SR-ID 186476553

Растко Лончар
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
rastkoloncar93@gmail.com

„НА НАС И ГАДОВЕ": СУДАР КЛАСА У ДЕЛИМА ПОСЛЕРАТНЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ И ДРАМЕ

Кључне речи: грађанска класа, драма, послератни Београд, проза, сукоб класа
Апстракт: У раду анализирамо на који начин су у прозним делима Слободана Селенића (*Убиство с предумишљајем*), Бранка Ћопића (*Осма офанзива*) и Боре Ћосића (*Улога моје породице у светској револуцији*), као и драмском делу Александра Поповића (*Мрешћење шарана*) приказани судари двају светова – грађанске класе и света „из унутрашњости" – на простору Београда, ослобођеног након Другог светског рата. Циљ рада је двојак: истражити на који начин и у којој мери се тематизовање ове епохе уклапа у ранија уметничка искуства књижевности о „дошљацима" (Милутин Ускоковић, Бранимир Ћосић и други), као и истражити на који начин су српски књижевници – сведоци ових догађаја – представили и потенцијално предвидели епилог (унутрашњих) миграција које су задесиле Београд након Другог светског рата.

Увод

Разматрање питања миграција собом носи велики простор за истраживање човекове природе, и оно се може сагледати у четири плана. **Први** је питање индивидуе и индивидуалних траума које процес мигрирања изазива, а кроз призму појединца, тј. збира различитих углова индивидуа из исте социјумске јединице коју је неопходно истраживати у зависности од димензија миграционог процеса (од појединаца из исте породице, са истог локалитета, све до припадника истог народа или културе). **Други** је план који долази када се саберу опсези и домети појединачних искустава у оквиру поменуте заједнице (породица, мештани, народ) и покуша направити својеврсна лепеза, тј. пресек значаја који је миграциони процес имао у свакодневним и далекосежним навикама, обичајима и култури заједнице.

Идентичан пресек мора се направити – уколико за то има услова и могућности – у искуству оних индивидуа (први план), а затим и заједнице

(други план) који представљају културу (уколико она постоји, и уколико се не ради о насељавању ненасељеног или напуштеног спацијума) која је мета миграција прве заједнице. Предности изучавања процеса миграција *заједница* уместо миграција *појединца* огледају се у томе што овакав тип мигрирања углавном резултира у сучељавању двеју, макар и минимално, различитих култура, уместо случаја када се говори о мигрирању појединца који најчешће без помоћи или подршке становника простора који *напушта* или простора којем *прилази* има махом два избора – асимилацију или самоуништење. За први узмимо пример Балзаковог Растињака, за други Ускоковићевог Чедомира Илића (само као најпознатије примере из модерне књижевности, и то *у* релативно сличне просторе динамичног живота, а *са* такође релативно сличних простора пасивних крајева), где се трагедија појединца (углавном трагедија која се огледа увек у немогућности човека да сачува одлике своје примарне заједнице или културе, независно од тога да ли ће нестати као личност, или дословно страдати) користи да се боље осветле дегенерисаности једне или друге заједнице (динамичне или пасивне). Они представљају наизглед заувек непомирљиве светове и трајно су раздвојени и удаљени од могућности интегрисања, која свој опит има у судбини појединца који се између два простора креће.

Трећи план истраживања миграционог процеса настаје када се сагледава конкретан сукоб или додир двеју култура – „домицилне", домаћинске, и „мигрантске", досељавајуће, те када се обичаји и стремљења, трауме и несклоности двеју заједница сучеле двојако: једна наспрам друге у непосредном контакту, а потом и (иако одвојене једна од друге) наспрам заједничког циља који је обликован у разлогу који покреће миграције. **На крају**, уколико дође до финализовања процеса мигрирања (односно, контакт двеју заједница не резултира међусобним сатирањем, као што је то био случај у Вергилијевој *Енеиди*, у борби између Тројанаца и Рутула), може се пројектовати потенцијални развој ове заједнице, а на основу оних тачака које су постале интегративне, односно, оних које су и даље означавале дистинктивна обележја и основ за будућа разликовања двају ентитета.

На овај начин ћемо изучавати како је у одабраним делима српске књижевности (Ћопићевој *Осмој офанзиви*, Ћосићеваом роману *Улога моје породице у светској револуцији*, драми *Мрешћење шарана* Александра Поповића и *Убиству с предумишљајем* Слободана Селенића) представљена генеза доласка крајишких односно, *прекодринских* Срба и Срба *из унутрашњости* на простор Београда након Другог светског рата, закључно са временом распада државе која је била заједнички именитељ и омогућитељ миграција са простора данашње Босне и Херцеговине, односно, Хрватске, те централне Србије, мотивишући овакву унутрашњу сеобу народа, пре свега (или изнад свега), идеолошким побудама.

Сагледаћемо појединачне судбине, ставове и трауме ликова наведених писаца, покушати да изградимо оквире у којима се крећу расположења и стремљења заједница којима припадају, сагледати који су то били интегративни фактори и како су утицали на заједницу у настајању, а на крају и како је дошло до својеврсног довођења у питање опстанка три типа

заједнице на крају века СФР Југославије – заједнице *прекодринских* Срба у последњим ратовима, концепта познатог као грађанска класа Београда (тзв. „стари Београђани") и оног покољења које је имало да наследи (односно, развија) етнокултуролошке одлике настале спајањем ових ентитета, чија се највећа разлика није огледала само у примарном начину живота заснованом на типу привређивања (агрикултуралном, индустријалном или бирократско-интелектуалистичком), већ и у низу дистинктивних обележја која ће у различитој мери и са различитом успешношћу бити интегрисана у нови идентитет једног, суштински, истог народа.

За конкретна дела одлучили смо се јер покривају највећи спектар тема и личности, а у контексту простора који имамо за рад, остављајући отвореном могућност да у будућности овај проблем расветлимо не само са становишта ових аутора и ових дела већ и других жанрова и стваралачких наштаја, са надом да ће овај узорак бити сасвим довољан за развијање почетне тезе о сукобу и додиру два етнокултурна ентитета, те последицама који нису без релевантности – напротив! – за разумевање концепта, могућности и проблема који дефинишу и/или оптерећују савремени идентитет српског народа, тј. српске културе. Први део наслова рада смо позајмили из песме Рајка Петрова Нога, тј. његове прве књиге *Зимомора*, из два разлога: осим што је велики песник и сам био мигрант у београдску средину недуго након завршетка ратова о којима пише последњи у овом низу, Слободан Селенић, овај стих најсликовитије представља иницијалну позицију са које махом полазе ликови дела која ћемо анализирати. Раздвојени у два временска плана (непосредно након Другог светског рата и за време рата на простору данашње Хрватске, деведесетих), они су Селенићу дали „повлашћену" позицију у контексту развијања идеје сукоба класа у друштву социјалистичке Југославије на њеном почетку и у крвавом распаду.

Прва мирнодопска офанзива

Роман Бранка Ћопића *Осма офанзива* (1964) доминантно тематизује прилагођавање урбаном начину живота у послератном Београду са којим се суочавају Крајишници, партизани који су скинули своје униформе и добили махом чиновничке функције. Ћопић и у овом, као и у практично свим другим романима,[1] избегава да гради роман лика, већ гради роман заједнице чији менталитет слика помоћу профилисања различитих типова једног ентитета. Додуше, у овом роману, Ћопић највише пажње посвећује двојици бивших ратника – високом официру и ратном команданту Стојану Старчевићу, који напушта своју закониту супругу и оставља је са најстаријим сином у грмечком завичају, одводећи са собом двојицу млађих синова у стан где живи са новом супругом, Београђанком, и Петру Пепи Бандићу, помало заосталом сељаку који је са Стојаном пошао у револуцију, а

1 Видети студију Воје Марјановића *Живот и дело Бранка Ћопића*, VII део посвећен романима, где Марјановић између осталог пише о Ћопићевом романескном опусу као жељи да „у ширим епским целинама опише 'све то што се дешавало код нас'" (Марјановић 2003: 265).

касније и у Београд, те сада живи са њим у истој згради. Пепо је остао са својом првом супругом, са којом има и сина.

Пре свега, треба имати у виду да Ћопић ни на који начин *не романтизује* јунаке, иако показује разумевање за њих, пошто полази од чињенице да су партизански револуционари често напуштали своје „предратне" бракове и узимали нове супруге – углавном пореклом из Београда. Пример за овај (стерео)тип можемо тражити код Милована Ђиласа у „Анатомији једног морала", која у извесној мери корелира са Ћопићевом „Јеретичком причом" (коју је, додуше, *друг Ђидо* агресивно нападао). Затим, Ћопић инсистира на томе да у свету Крајишника који долазе у Београд не постоји могућност „замене места" или „наопаког света" – онај који је био командир у униформи – остаје то и у цивилу (те живи на вишим спратовима зграде), а онај који је у примарној заједници био на најнижој лествици – то остаје и у Београду, у оквирима заједнице Крајишника (и живи у сутерену).

Роман отвара повратак Стојана Старчевића, начелника министарства, у зграду у којој живи, и у мислима повратак у завичај: „Да, зна да је ово Београд, али из сваког дашка згријаног вјетра дише у лице далеки завичај и невесело напомиње да је можда већ вријеме за повратак" (Ћопић 1985: 10). „Већ мјесецима је Стојан у томе свом новом стану, а још га увијек не осјећа својим [...] Туђе су му и немиле и степенице уз које се свакодневно пење (куд је потегао, на таван ил у небеса!)" (Ћопић 1985: 13), пише Ћопић о Старчевићевом успињању до стана, и у тренутку када осети мирис сељачког јела из Пепиног сутерена додаје: „Радовао се што ће Пепо ручати онако старински, по њиховом, а малчице је пожалио самог себе. [...] Његова жена, садашња жена, права је грађанка, она никад не готови сељачка јела" (Ћопић 1984: 14). Старчевића је срам да га ко не види како „с врата" љуби супругу (која на томе инсистира), и он осећа својеврсну дистанцу од жене „која му се још увијек чини неосвојена, непозната и туђа" (Ћопић 1985: 15), и која је удовица, од њега десет година млађа (Ћопић 1985: 75).

Пепо Бандић мучи муке другог типа – као бивши „Пепо", он не може да се навикне да га ословљавају са „друг Петар", али и додаје: „Не жалим се ја баш заозбиљно, грехота је рећи, сад сам бар пред људима Петар, друг Петар Бандић, службеник и некаква буџа" (Ћопић 1985: 18). Његов основни проблем лежи у томе што не може да научи ботанику и заврши основне нивое образовања неопходне за обављање посла који ради, а будућност види као својеврсну *дембелију*: „гдје се не родих једно тридесет година касније, па да сваки дан по подне спавам под каквом крушком, бос и распојас ко швабин фељбаба" (Ћопић 1985: 19), а садашњост као препуну изазова. Не може да се навикне на учење градива за основце, а нарочито на чињеницу да мора да носи наочаре, што до хистеричног смеха доводи његову супругу: „А ова моја бенетина, жена [...] завалила се од смијеха на отоман па само рже и крекеће: исти си доктор [...] Нека, нека, [...] не ореш, не копаш, добро ти је, а да није мене, моје борбе [...] не би га се ти, мајци, ваљала по тој серџади" (Ћопић 1985: 19). Додатно интересантно јесте што се, имајући у виду Стојанов пример поновне женидбе, Пепина жена плаши да ће је он оставити за „какву госпоју", док заједно покушавају да иду у оперу (опис

је сличан „рапорту" Његошевог војводе Драшка у Млецима – Ћопић 1985: 95), и покушавају да читају уметничку књижевност (Ћопић 1985: 96).

Описујући Старчевићев одлазак са двојицом синова из завичаја, он пише како је то „туга обескућених пилића, лака пролетња непогода, кратковјека и пролазна, која ће брзо бити заборављена" (Ћопић 1985: 29) (што ће се испоставити као тачно), док он остаје вечно носталгичан: „Напушта Стојан родни крај носећи са собом згрудван охладњео бол за плугом, за поштено сарађеном јесењом годином, за свим оним што чини истински прави живот, каљен знојевима" (Ћопић 1985: 30). За њега је град био простор непознатости, „бусија, подмукла и никад потпуно очишћена од непријатеља" (Ћопић 1985: 32), што несумњиво има корене у његовом предратном несналажењу и ниподаштавању која проживљава у граду.

Његова супруга покушава да левитира између реда грађанске породице и делова који чине Стојанову визију сеоског ентеријера, као што је мајчин ћилим, који у сеоској кући стоји на зиду, а она покушава да га стави на под: „Имаш право, ово ћемо на зид. Како се само нисам раније сетила" (Ћопић 1985: 34), што позива Стојана да се сети првих послератних дана и сучељавања са грађанима: „А зар је требало вјеровати иједном живом човјеку који је носио машну и шешир? Не! То је мек, савитљив грађанин испод Јорган-планине, доста је било његовог" (Ћопић 1985: 35), али Ћопић не остаје без личног коментара: „Слабо је ко од њих питао грађанина за гладне дане под окупацијом, за грозничаве ноћне сате у очекивању побјешњелог звонцета и рације, за везе, јавке и злехуде прилоге онима тамо у шуми" (Ћопић 1985: 35). У „реалност" је након рата Старчевића вратио један прости кестенџија, који није хтео да га услужи преко реда: „Мени су, брате, свачије паре једнаке" (Ћопић 1985: 36).

Да међу Крајишницима ове генерације постоји својеврсна нетрпељивост на релацији село–град, видимо када се окупљају у својој кафанској енклави, „Промаји", и када у друштво долази Селим, „грађанско дијете, тако одмјерен и тих као да никад није окусио ратничког хљеба ни живио напорним и немирним животом партизана. Гледајући га у цивилу, ни најбољи његови другови нису више могли замислити како ли је изгледао у грубој војничкој униформи" (Ћопић 1985: 47). Наиме, Селим се у њихову заједницу уклапа само на основу чињенице да су заједно ратовали, а понашање „у цивилу" би у свакој другој прилици значило да међу њима постоји непрејазива разлика. Међутим, нагласили смо „ове генерације", јер Старчевићева деца већ полако постају „градска" – нарочито осмогодишњи Мирко, који је пронашао себи друштво у уличној игри, док тринаестогодишњи Стеван, који боље памти завичај, стоји по страни. Треба још поменути да припадници старије генерације, осим што се окупљају у „Промаји", недељом изјутра шетају по Калемегдану, што симболички сугерише да одлазак у контролисане природне услове за њих представља празник, као недељни одлазак у цркву.

Стеван, између осталог, и полази на механичарски занат и посао, јер је стар за школу. По речима очевим, он ће „сјутра бити главни у овој земљи, радник, момче, а ово је држава радног народа" (Ћопић 1985: 70), док га брат

(који ће студирати), већ гледа с висине. Са друге стране, Пепин Ђурађ (ког су на улици прозвали Ђан) нема проблема да се изрази, те се тако потукао са сином генерала, након чега добија батине, али и дивљење оца, који већ није смео да се потуче са ким је хтео. Стеван ће до те мере да се отуђи од оца да ће га – скупа са маћехом, Зденком – назвати странцем (Ћопић 1985: 101), зато што мисли да његов брат сматра Београд завичајем (Ћопић 1985: 103), а он жели да побегне назад у грмечки Обљај, мајци (Ћопић 1985: 104).

Овако постављен, проблем резултира следећим закључком: Стојан дочекује да се његов најстарији син ожени у завичају, а да њега не зове и да га о свему обавести Пепо Бандић, који је одржао средишњу позицију непотпуног човека – недовољно „завичајца" и недовољно Београђанина (Ћопић 1985: 227). Стојан се жали да губи контакт и са млађим синовима, где је старији већ измакао, а други не обраћа пажњу на оца (Ћопић 1985: 232), те највероватније из тог разлога на крају романа, са Зденком, добија још једног сина (Ћопић 1985: 258), мада због тога није оптимистичан: „биће мо туђи један другом баш у оним тренуцима кад је најпотребнија нечија помоћ и разумијевање" (Ћопић 1985: 260).

Револуција за целу породицу

Бора Ћосић у роману *Улога моје породице у светској револуцији* (1969) тематизује, говорећи из перспективе детета, предратне, ратне и поратне године и дане у кући једне привидно функционалне породице, коју чине син, отац и мајка, ујак, две тетке и деда – структурално посматрано, три генерације, и остварене и неостварене у контексту сопствене породице, са обе стране (и очеве и мајчине). У првих дванаест од укупно двадесет поглавља, аутор описује управо оно што о грађанима знају његови Крајишници – њихов живот њима непознат – и оно што нису спознали – њихово злопаћење и сналажење за време рата. Радња романа завршава, оквирно, временом Резолуције Информбироа, што корелира, игром случаја, са тренутком када син бива иницран у свет одраслих тиме што облачи дуге панталоне.

Наспрам ове породице стоје два војника – Јово Сикира, мајор и војник, и Симо Тепчија, политички комесар. Ћосић се несумњиво одлучио за ова два презимена како би истакао њихову „страност" у породичној и урбаној атмосфери у којој се породица (не) развија, а истовремено покривајући обе стране револуције: ратничку и идеолошку. Обојица су представљени као *верници* револуције, чији говор – природно, штокавско ијекавски – сугерише њихово *прекодринско* порекло и тиме Ћосић додатно наглашава њихову „неприпадност" средини у којој се затичу – чак у тренуцима почиње да поприма кајкавске одлике (алудирајући на изворни говор друга Тита). Тако Сикира (још увек капетан непосредно након ослобођења Београда) каже: „Како жив човјек може написати књигу сасма сам, као, на примјер, друг Лењин! " (Ћосић 2010: 170). Деда ће га упитати: „Откуд вама свима таква имена као Зец, Врана и Сикира", на шта поручник Вацулић, посредник између радикалних револуционара и „питомих" грађана одговара: „Јер

су сви из народа!" (Ћосић 2010: 171). Сикира се понаша претпостављено дивљачки и занесено револуционарним идејама: „Онда је капетан Јово Сикира ударио шаком о сто и рекао: 'Ми ћемо сада прекренути све, из фундамента'" (Ћосић 2010: 173), при чему се његово не-урбано порекло очитава из чињенице да изостављa глас „о" из „преокренути". Он се према укућанима понаша као према игнорантним пролетерима који не знају „како се пушћа вода у заходу, једним ваким грифом руке", који ће научити децу „како се пише десном руком, а лијевом да се припомогнеш код чешкања иза ува", те „како се спава у правом кревету", до те мере инфантилизујући их у аутоперсонификовању револуције, да каже: „Моје је само да поприпазим да не лочете воде када сте врући и да вас покривам у току ноћи" (Ћосић 2010: 174). Он још додаје да је „у погледу благостања све већ унапријед одредито, осим што све мора ићи пуно спорије него смо мислили" (*Исто*), али да је спремна по четвртина квадратног метра плочица за купатило сваке породице у држави, што је првокласна пародија парцијалног депролетеризовања грађанског становништва под изговором „погоспођавања" или „цивилизовања".

Желећи да покажу да су способни да се културно уздигну, чланови породице постављају у стамбеним условима једну предратну комедију, на шта Сикира (сада већ мајор) реагује: „Тко је ово написо! [...] То је свињарија!" (Ћосић 2010: 181). После ове представе, Ћосић уводи лик Симе Тепчије, који у целом седамнаестом поглављу бива истовремено и *Сима* и *Симо*, што своје имплицитно објашњење добија у следећем поглављу, када (од тада искључиво) *Симо* почне да се обраћа на делимично унакаженој ијекавици (не знајући поуздано разлику између *гдје* и *гђе*). Оваква промена несумњиво сугерише покушаје једног секретара ћелије – који даје шпијунске задатке дечаку Ћосићу и његовим другарима – да се што више уклопи у стереотип револуционара, „неку врсту новог професора, само много опаснијег" (Ћосић 2010: 185). Он приморава поверену му децу да се „самокритикују" и потказују, дајући им дужности које не могу да испуне (попут чувања хорске одеће од крађе деце која немају шта да обуку).

Када Јово Сикира гледа породичне претке на зиду, он коментарише како су „сви били попови", несумњиво мислећи на то да су имали дуге браде, што је била оновремена мода. Након тога, он почиње да испитује породицу: „Што сте ви оно радили за вријеме окупације, доклен смо ми били још далеко, на својим уморнијем коњима!" (Ћосић 2010: 192), при чему треба приметити да ова реченица није била обликована као питање, већ као проблематизовање легитимитета, који недостаје породици да би завредила статус достојних учесника нове цивилизације. По постављеном исказу, он их испитује: јесу ли им познати немачки официри, јесу ли долазили код њих у кућу, ко је трговао јеврејским животима за време рата и слично. По завршеном испитивању, а након неког времена – утврдивши да су се као породица, несумњиво, држали достојанствено (или макар не недостојанствено) за време рата – Сикира се усељава у њихов стан, при чему цела породица прелази у једну једину собу, ослобађајући другу за њега: „Па морам се и ја ваљда некуд смјестити, мајка му стара!" (Ћосић 2010: 196). Ћосић

оставља простора да мислимо да је испитивање имало за циљ да компромитује породицу, коју би онда било могуће иселити и мајору обезбедити комфор и друге собе, без постављања сувишних питања о равноправно расподељеном простору. Такође, из чињенице да мајор не добија сопствени стан, видимо да је имплицитно постојала хијерархија у реквирирању стамбеног простора за партијске и војне функционере, те да већ ратни капетан, а послератни мајор није имао права на дедињску или сењачку вилу.

У Ћосићевом књижевном поступку од ликова се опраштамо тиме што гледамо покушај објашњавања ситуације настале након раскида на релацији Тито–Стаљин, где се Симо Тепчија прави да никада није чуо за до тада практично стално присутног „друга Абаса" (који је проглашен за информбировца и несумњиво затворен на Голом отоку), а Сикира је „лепо објашњавао да нисмо видели оно што смо видели", и „да се догађа само оно што је добро да се деси, док друго не" (Ћосић 2010: 207). Последње реченице и једног и другог лика се односе на исто – Сикира је укућане „стално убеђивао да се каже 'коференција' и 'апатека'" (Ћосић 2010: 208), на шта су му они „показивали нешто у једној замашћеној књизи која више уопште није била у употреби" (алудирајући несумњиво на предратни речник – Ћосић 2010: 208); Тепчија пак каже: „Једно су твоје умастите књиге, а друго догодовштине у животу" (Ћосић 2010: 211). Обојица алудирају на то да је оно што је витално и динамично, односно, нестално и вечно променљиво – заправо поетика новог друштва, насупрот било каквом виду кодификације и сталног одређивања, при чему јасно наговештавају атмосферу у којој ће се друштво даље развијати.

Риболов у мутној води

Једна у низу драма Александра Поповића које су биле уклањане са репертоара, *Мрешћење шарана* (1984. премијера, први пут штампана 1985. године) прати атмосферу доста сличну Ћосићевој, само се усредсређује на породицу интелектуалца, пре него чиновника: у центру је личност професора биологије Борка Грацина, његове супруге Мице, затим њиховог кума Свете и његовог сина Мите, професорке Босе Катанић и Мициног брата Лазе, те најпосле капетана Васе Вучуровића и његове супруге Госпаве. Радња почиње 8. октобра 1944. године, у време савезничког бомбардовања Београда (које обрађује и Ћосић), а непосредно пред ослобођење. У стану, преко окупационог радија, окупљени слушају текст о мрешћењу шарана, који је професор Грацин писао, а који ће касније постати разлог да буде сумњичен за сарадњу са окупатором.

Пре развоја радње, сазнајемо да је Борко Грацин грађанин рођењем, а да су његови супруга и зет са села: „И дан-дањи пасли би траву, да мене није било да их ишчупам из оне њихове беде и сиротиње" (Поповић 2001: 780). Шурак Лаза му одговара: „Само неку годиницу пре рока, професоре, јер нама су и партизани, 41. у Коцељеву, обећали, да ћемо, у комунизму, сви у Београду живети" (Поповић 2001: 780). Лаза је – и то ћемо касније

сазнати – заправо партизански сарадник, док Боркова колегиница Боса има супруга који ради у окупацијској Градској управи, а кум Света рођеног брата који је председник окупацијског преког суда (Поповић 2001: 783). На овај начин, Поповић све ликове који су „пореклом" из града, ставља у крајње незавидан положај пред будућим ослободиоцима, чиме обезбеђује даље конфликте. У тренутку када почиње бомбардовање, видимо да „грађани" такође покушавају да промене страну, и то на основу разговора између Лазе, који од Босе тражи да њен супруг учини обећано, и достави партизанима архиву на основу које ће моћи касније да спроводе револуционарну правду. Муж се, међутим, нећка и скептичан је, док је Лаза неумољив: „Он, као виши службених Управе града, није више у ситуацији да уцењује и поставља услове. Ако не прихвата нашу понуду, нека пакује своје ствари и нека се повлачи с Немцима" (Поповић 2001: 788).

На почетку другог чина, затичемо Мицу како без мужа – који је ухапшен – жели да обележи Бадњи дан (1945. године) и Босу, која је постала комунисткиња. Мица се чуди како Боса може да игнорише чињеницу хришћанског празника, на шта професорка одговара: „С религијом је завршено једном заувек. Црквама је одзвонило. Научно је утврђено да нема бога" (Поповић 2001: 793), што не би било ни упола ефектно да ово не изговара научница, која је спремна да заступа становиште научне утврдљивости постојања Бога за свега неколико месеци од доласка комунистичке власти. Лаза је такође партизански официр, који се диви Боси јер је затражила развод од свог венчаног мужа (што је ирелевантно, с обзиром на то да јој није класни друг), са образложењем: „Мој бивши човек изгубио је грађанска права, а такав може само да ми засмета у моме даљем напредовању" (Поповић 2001: 795). Лаза не жели да се ангажује и распита за шурака, и долази у сукоб са Мицом, која ствари још увек жели да назове правим именом. Она сматра да њен брат за време рата ништа није радио, а он – да је био конспиративац; она тврди да је играо крајцарице, а он – да је под тим изговором одржавао партијске кружоке; она тврди да је Босу и њега затекла на „камари", а он – да су практиковали слободну љубав (Поповић 2001: 796), што се одлично уклапа у Ћосићево „једно је шта пише, друго шта јесте".

Заједно са Мицом, представник „старог" света остаје још кум Света, који одлази да моли брата да пусти Борка из затвора, јер се испоставља да је брат по налогу КПЈ радио за Немце: „Море, кумице, то ти се све испомешало, да више ни сам бог не зна ко је ко и какав је ко, да се човек забезекне, ништа више" (Поповић 2001: 798), а потом и додаје: „Човек је постао од мајмуна. Бог је укинут. Неписменост је кажњива. Противљење је симптом лудила. Робијашнице су санаторијум где се лече заблудели од неслагања" (Поповић 2001: 800), након чега га син Мита – који практично беспрекидно ћути и *ланчано* пуши цигарете – удара стилском столицом. Утом, Борко се враћа кући у пратњи капетана Васе Вучуровића, коме је поверен и који ће код њих остати *на квартиру* као официр ОЗНЕ (Поповић 2001: 807). Васа, дошавши из унутрашњости, објашњава истражну логику комунистичких власти (у великој мери налик на Андрићевог Карађоза): „Ниједан лопов

никад није украо прво вагон злата. Сви почињу од ситнице, па онда терају, терају, док не дотерају до крупнице" (Поповић 2001: 808), истовремено се приближавајући Мици која пада у његов загрљај, и – на њега. Ову сцену види Борко, који се враћа и сакрива, а Мица одлази са капетаном у другу собу, чиме и званично престаје Боркова улога као врховног ауторитета у кући, када му се нова власт усељава у приватне одаје.

Трећи чин развија радњу у смеру Мицине жеље да се разведе од Борка, који је моли да то не чини; Мица од православке постаје комунисткиња: „Да не беше наше Револуције, гадно бих ја скончала овде код тебе" (Поповић 2001: 811). Њој су другови *све објаснили*, и она је *дошла до свести* (Поповић 2001: 812). Иако делује да Мица само дефилује кроз стан *испаљујући пароле*, Борко почиње да се губи, и суочен са логиком у којој професор као он није вреднован у новом систему, почиње да брани куму Свети да напада комунисте. У међувремену, Мица га опањкава код Васе, а он још једном осликава механизам ондашњег напредовања у каријери: „Море, био бих ја данас већ и мајор, ако не и потпуковник, само да сам у својој ближој фамилији имао неког ко се одметнуо у четнике, па да се до пања докажем као беспоштедан" (Поповић 2001: 820).

Тужна комедија се интензивира када – за разлику од, у завичају остављене, супруге Стојана Старчевића – на врата Мицине и Боркове куће дође Васина венчана супруга, Госпава, са којом има четворогодишњег сина: „Он је од мене и детета начисто дигао руке, јер ускочио је у официрску униформицу, а ми смо остали убоги сељаци. [...] Знам ја њега у природној величини, још док је сељачки ђилкош био" (Поповић 2001: 822–823). Након спознаје да је Васа ожењен и да има дете, Мица се разочара и тврди да је била заведена, што суштински значи да уопште није усвојила ништа од новог морала који промовише слободну љубав, већ да у Васи само тражи заштитника којег жели за себе да веже сексуалношћу, у тренуцима када њен муж истовремено не може ни да је задовољи, ни да је заштити. Разлог због ког се Госпава враћа јесте да врати Васи поклоњено јој злато, сматрајући да је украдено, и да се због тога њиховом детету суши нога.

Кључни тренутак у драми је онај када долази до Резолуције ИБ-а: Васа је ухапшен, као и Лаза, јер је био попустљив према њему у истражном поступку, а Мита проговара први пут када је ухапшен и његов отац Света – одричући се оца. Овај је тренутак од изузетне важности, јер означава тренутак када је Мита коначно разумео да није дошло ни до каквог новог света (у ком превентивно ћути), већ да се наставља предратни начин живота, само у минимално измењеним условима, да свет функционише исто како је постојао и пре. На крају драме, годинама касније, Васа жели да се врати на село (ако га Госпава прихвати), професорка је *пала* са функције, Мица живи са Борком, Света је деформисан на Голом отоку, његов син остаје у међусвету (не прихвата да у потпуности приђе комунистима, али није више близак оцу), а професор Борко је поново угледна директорска фигура, која на крају драме седи у сопственом фецесу.

Троструко самоубиство

Напослетку, на два временска плана грађен, роман Слободана Селенића *Убиство с предумишљајем* једини је који даје глас *и* генерацији у чијем се наслеђу нашло све оно што су јој оставили преци који су дочекали ослободиоце 1944. године. Један план прати Јелену и Јована, пасторку и сина предратног индустријалца сељачког порекла Ставре, у чије животе долази мајор Крсман, *копаоничког* порекла, а други Јеленину унуку истог имена, прозвану Булика – градско дете – и Богдана Билогорца, рањеног војника ЈНА, који је срећом док је на лечењу у Београду, а пореклом из Мославине у данашњој Хрватској.

Нећемо се темељно и изнова упуштати у питање разбијања грађанске класе у роману, пошто је то питање одлично обрађено у двема најзначајним студијама о Селенићу – *Епитафу затртима* Сање Мацуре и *Књижевности с предумишљајем* Владана Бајчете[2] – већ ћемо повући паралеле важне за закључак теме, и осврнути се на споредне ликове. Још пре рата Ставра Аранђеловић нема заједнички језик са својом децом, а Јован и Јелена одрастају изоловано од свих, са језиком само њима разумљивим: „Ставра нас сигурно воли, увек нас је волео, али сељачки крут, човек од мало речи […] он своју привржености није умео да нам покаже” (Селенић 2022: 51). Несумњиво је да узроке овоме можемо тражити у недостатку женске фигуре у породици (мајке Јеленине и Јованове, умрле на потоњем порођају) која би служила као катализатор нелагодности између две генерације развијане на најразличитије начине, али и самом пореклу Ставрином, које је чинило да се осећа другоразредно у односу на децу о којима се старао. Овај раскол бисмо могли посматрати и у контексту структуралне основе за каснији заплет и развој Јовановог лика – наиме, да је Јован био везан за свог оца, и да се један није уклањао пред другим као недостојан, а млађи дистанцирао од старијег, легитимно је поставити питање да ли би син себи допустио охолост у поступању са мајором Крсманом који је, у том тренутку, једина могућа нада за спас (макар и лажна) оца, и тиме угрозио његово потенцијално извлачење из затвора.

Јован даје предност љубомори, коју не може да контролише ни по цену живота свог оца, док, са друге стране, Ставра не може да допусти да живи у понижењу (ни) за случај да му буде ублажена казна од десет година тешке робије, те смо наведени да верујемо да је починио самоубиство.[3]

2 Сања Мацура пише за *Убиство с предумишљајем*: „Тај роман је Селенићев коначни *ЕПИТАФ ЗАТРТИМА* […] људима и породицама који су једном нестали са сцене 1944. и 1945. године, да би и посљедњи њихови трагови били збрисани у рату 1992–1995 (Мацура 2011: 141), а Владан Бајчета о судбини актера романа и њихових потомака констатује како „доживљавају свеопшти пораз у мрачној ратној завршници епохе XX вијека” (Бајчета 2023: 256).

3 О Ставриној смрти сведочи само Славко Врцалов, који је био затворен са њим: „То сви знају: обесио се о штрањгу! […] коју је Ставра везо за решетку на прозору у великој скупној соби у Митровици, а ондак скочио са кибле и умро, ту штрањгу је Ставри дао пуковник Крсман Јакшић!” (Селенић 2022: 164; 171). Овде, наиме, морамо да будемо опрезни у тумачењу, јер ма колико ово сведочење било једино, оно ни из ког разлога не мора бити истинито, независно од осећања симпатије које би читалац могао да развије за Врцалова као живог наратора који се неретко ограђује тврдњама попут: „Да јесам [сарађивао са окупатором – Р. Л.] данас би реко. Марим ја” (Селенић 2022: 165).

Питање је да ли би се он одлучио на овај корак да је осећао да може да буде близак деци којој би требало да буде старатељ, и који им је до тада уклањао све препреке са животног пута.

Јованин и Јеленин пријатељ Којовић – уз Врцалова један од два лика који повезује периоде обрађене у роману својим непосредним сведочењем – одлучује да се повије на ветрометини у *вартоломејском Београду*, тако да четрдесет година остаје да живи у поткровљу, одакле и прича повест о томе како је Јован убио мајора Крсмана, према чијем сељачком пореклу не крије гађење. Иницијално се понашајући као ослободиоци из *Осме офанзиве*, Крсман из љубави према Јелени почиње да прилагођава свој језик и манире (иако имамо увид и у његов *копаонички* говор): „Крсман и даље слуша, говори, колико је год кадар, по београдски, не псује пред њом, покорава се, али – ипак са неком новом самосвешћу" (Селенић 2022: 107).

Са друге стране, Булика говори језиком искваренim у сваком смислу (шатровачко-варваризовани вернакулар једне студенткиње), и суочава ставове обликоване односом према стварности (који се очитава у њеном говору) са завичајним ијекавским, додатно руралиsованим (из)говором Богдана Билогорца, који је студент – дакле, не-сељак – ипак везан за обичаје (да се ухвати за *ону ствар* кад види католичког фратра) и породичну кућу, због чије одбране напослетку и гине. На крају сазнајемо и да је Булика напустила земљу, као и њена мајка пре ње.

Нарочити моменат на који ћемо обратити пажњу јесте дилема коју има Булика – да ли је њен деда мајор ОЗНЕ сељачког порекла, Крсман, или је то Јован, и када Булика и Богдан *бирају* према својим афинитетима, занемарујући чињеницу да се ради о две морално неисправне особе:

> – Баш ме брига.
> – А што то?
> – Дал ми је ђед био Крсман или Јован.
> – Немој тако, Јело. У томе ја тебе не разумијем. Никако. Нимало. Не може ти бит свеједно чија крв тече у твојим жилама.
> – Заболе ме уво за крв. [...] Боли ме уво од кога сам.
> – Ма ипак?
> Ја лупим:
> – Од Јована, фор д тајм биинг. [...]
> – А јаб, опе, волио да си од Крсмана.
> – Јеботе! Није нормално! Ти, бре, стварно навијаш за зликовца! [...]
> – Јело, свис они несретници у злу времену (Селенић 2022: 174–175).

Изненађујућа објективност и разумевање за све јунаке једне морбидне приче, које показује Богдан из Мославине, у великој мери недостају Којовићу, који и након пола века негује потискивано гађење према дошљацима са села:

> Ја нисам волео ни четнике из сличних разлога из којих нисам волео ни партизане, јер су и једни и други регрутовали сељачки шљам, нашу несретну, неокупану, дивљу Србију која мрзи град, господу, сваку ученост, сваку радну солидност, све што се и

за педаљ уздиже изнад обичајне, хигијенске и духовне запуштености највећег дела народа. С две стране долазећи као бујица, са Козаре и са Равне горе, кољуга је преплавила Србију (Селенић 2022: 112).

Ирониј а, међутим, почива на чињеници да Којовић, иако карловачки ђак (Селенић 2022: 15) и сам потиче „из родног Кленка" (Селенић 2022: 97), мањег места у Срему. Иако, истини за вољу, Кленак не може да се замисли у агресивним бојама какве Којовић придаје Равној гори и Козари (при чему банализује трагедију у којој се нашао српски народ, подређујући је својој фрустрацији пореклом од сопственог кукавичлука, као и реторским способностима употребе фигуративног говора), његов се положај мора тумачити у контексту овог питања, јер он у најбољем случају може да потиче из свештеничке или земљопоседничке породице, пре него интелектуалне или фабрикантске у „грађанском" смислу.

Кроз Којовића, у извесном смислу, Селенић сугерише рефлекс сличан оном који се јавља код Врцалова: „Моме оци, који је само петнаест јутара земље имо, бркове су почупали" (Селенић 2022: 170), при чему треба додати да је Врцалов у Београду „студиро права, а за време рата гањо сојке по Београду, склањо се и од комуниста и од Немаца, и од четника и од љотићеваца" (Селенић 2022: 165). Врцалов, такође са села (из Краљеваца, такође у Срему), чији је отац био земљопоседник, није одлучио да по сваку цену остане макар у београдском поткровљу, већ напушта слој интелектуалаца и враћа се селу.

Његовом причом Селенић заправо даје трећу димензију могућности којима су се водили старији припадници грађанске класе са којима смо упознати (иако сви пореклом са села, ако имамо у виду да је Ставра родом из Лелића код Ваљева): Којовић постаје потиснуто агресивни маргиналац, музејски примерак припадника нестале грађанске класе, Ставра извршава самоубиство (или бива убијен), док Врцалов у потпуности напушта оквире у којима није желео да се снађе „по сваку цену".

На овај начин, Селенић заокружује причу о три генерације (условно четири, ако имамо у виду да је Буликина мајка емигрирала без капацитета да очува засновану породицу у оквирима средње класе интелектуалаца, са мужем – професором хемије) које су се нашле у вртлогу етапа у чијим се оквирима одвија формирање и распад грађанске класе (и самог народа), у временима од Краљевине Србије до Савезне Републике Југославије.

Закључак

Када, једне наспрам других, поставимо јунаке ових дела, резултат миграција у времену непосредно након рата доноси следеће резултате: припадници грађанске класе страдају, али чешће успевају да се адаптирају на ново време, јер се они привикавају *само* на нове обичаје и нову идеологију (што најјасније говори Јелена након рата: „ТО ЈЕ СВЕТ ЈОВАНЕ, У КОЈИ ЋЕ КРСМАНИ УЋИ ЛАКО, А МИ, ИЛИ УЗ ЊИХ, ИЛИ НИКАКО" [Селенић

2022: 182]), што је тачно у оном смислу у ком се може пратити на јунацима делâ о којима смо говорили. Прво, Зденка у *Осмој офанзиви* прилагођава свој салонски стан Стојановом покућству из завичаја; Ћосићи уче „нови језик" и привикавају се на то да је стварност крајње нестална, што не разумеју јунаци *Мрешћења шарана* – где страдају сви, пошто Поповић највише од свих трагедију подиже на национални, уместо „само" на класни ниво.

Са друге стране, „ослободиоци" или страдају (као Крсман), или се „пензионишу" и прерано старе, сломљени у сукобу са новом средином, где још једино могу да имају своје енклаве (јунаци *Осме офанзиве*) или су осуђени на левитирање у информбировским превирањима (Тепчија, Сикира, Васа).

Међутим, оно што је кључно јесте питање потомства и нових нараштаја: Стојан Старчевић покушава да оствари три потомства – сина који остаје у завичају, и двојицу коју покушава да подигне у граду, али који се од њега удаљавају; новорођени син је симбол дистанцирања и пре свесног одабира својег окружења, јер и онај који не памти рат и своје порекло неће пристати уз очеве одлуке напуштања својег хабитуса. Даље, мали Ћосић бива образован у обрасцима који теже да га одвоје од породице, пријатеља и окружења, и ступа у пунолетство онда када не може ништа поуздано да каже о свету који га окружује, те чијег се предратног и ратног стања сећа. Светин син се одриче родитеља који је био немоћан да сачува стари свет и да се прилагоди новом, док они који су најмлађи у овој генези – Булика и Богдан, долазе до тога да не могу да опстану у својим природним просторима. Булика напушта Београд под санкцијама, са свешћу о разореном породичном језгру двају колена уназад, док Богдан гине на простору са којег је имао прилику, док је био рањен, да се извуче. Међутим, он страда *заправо* онако како Стојан Старчевић страда *симболички*, јер он као да је свестан судбине – и Стојанове (као некога ко остаје изгубљен у граду и непожељан у селу), и Васине (којем је судбина у граду онемогућена након *пада са власти*), и Сикирине (као некога ко је слепи војник револуције која га доводи у град), али и Крсманове (као некога ко покушава да пронађе равнотежу између револуције и љубави).

На крају, треба приметити да је тема *дошљаштва*, сеоба из села у град, тема револуције – на почетку XX века углавном посматрана кроз призму појединца у сукобу са новом средином, било да је то Милићевићев немогући Гавре Ђаковић или Ускоковићев трагични Чедомир Илић, касније и Катићи Добрице Ћосића, од *Корена* до *Времена власти 2* – у овим делима уоквирена тако да не представља само сукоб две класе – сељаштва и грађанства, или декадената и револуционара, бораца и позадинаца, цивила и војника – већ пре свега насилно растурање концепта породице у условима који су такво деловање омогућавали. Независно од тога да ли је то револуција, идеологија, грађански рат, окупациона или ослободилачка власт, видимо да је кажњена свака слабост исказана на два начина: први је напуштање и/или разбијање породичног језгра, а други једна разједињеност једног истог народа, језика и културе на вечито променљиве улоге „нас" и „гадова". Они који преживљавају упркос свему су само они који су научили

да се „повијају” по цену самопоништења – различити сведоци Којовићи и Врцалови, подстанари у поткровљима, који служе само због тога да испричају причу.

Литература:

Бајчета, Владан. *Књижевност с предумишљајем*. Нови Сад: Академска књига, 2023.
Марјановић, Воја. *Живот и дело Бранка Ћопића*. Бањалука: Глас српски, 2003.
Мацура, Сања. *Епитаф затртима: романи Слободана Селенића*. Лакташи: Графомарк, 2011.
Поповић, Александар. „Мрешћење шарана”. У: *Драме*. Београд: Верзалпрес / Војноиздавачки завод, 2001.

Извори:

Селенић, Слободан. *Убиство с предумишљајем*. Београд: Лагуна, 2022.
Ћопић, Бранко. *Осма офанзива*. Сарајево: Свјетлост, 1985.
Ћосић, Бора. *Приче о занатима; Улога моје породице у светској револуцији*. Београд: ЛОМ, 2010.

Rastko Lončar

„US AND THE BASTARDS” – CLASH OF CLASSES IN THE NOVELS AND DRAMA OF SERBIAN POST-WAR LITERATURE

The paper analyzes in what way the novels of Slobodan Selenić (*Ubistvo s* predumišljajem), Branko Ćopić (*Osma ofanziva*) and Bora Ćosić (*Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*), as well as a play by Aleksandar Popović (*Mrešćenje šarana*) explore and present the clashes of two worlds – the urban middle class and the world of the countryside – in post-war Belgrade. The aim of the paper is dichotomous: to explore how and to what extent did thematization of this epoch continues the previous literary representations of the *newcomers* (works by M. Uskoković, B. Ćosić etc.), as well as how did the Serbian writers – who witnessed the events they depict – perceive these events, irrelevant of their origin (whether they were born in the urban or rural families) and possibly predicted the outcome of the migrations that occured in Serbia after World War II.

Keywords: bourgeoisie, clash of classes, drama, post-war Belgrade, prose

II

821.163.41.09-2 Селенић С.
82.01
COBISS.SR-ID 186480649

Весна Црепуљаревић
Филолошка гимназија, Београд
vesnacrepuljarevic@gmail.com

ЈЕЗИЧКА ПОЛИФОНИЈА У ДРАМАМА СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Кључне речи: Слободан Селенић, језик, полифонија, драма, Југославија, ангажман
Апстракт: Рад ће се фокусирати на употребу језика у драмама *Косанчићев венац 7*, *Ружење народа у два дела* и *Кнез Павле*, и то као средства карактеризације јунака, те као одреднице која указује на опште неразумевање представника различитих друштвених групација, порекла и образовања. У раду ће се указати и на начин на који се аутор служи дидаскалијама, те како развија дијалошке и монолошке деонице у драми и како се то остварује у оквиру особености његове драмске поетике. Посебна пажња, такође, биће посвећена и цитатима, који чине неодвојиви део драмског језика Слободана Селенића.

Увод

Селенић се остварио у свим аспектима бављења драмом – и као професор, позоришни и драмски критичар, теоретичар, те као драмски писац. Писање драма је дошло последње, пошто је већ увелико оставио траг у теоретском, критичарском и дидактичком бављењу овом књижевном врстом. Искуство које је имао утицало је на његов практични рад. Владан Бајчета у својој монографији о овом писцу примећује како се три Селенићеве драме могу посматрати као ангажоване драме, које својом формом одговарају управо ономе што сам Селенић, у студији *Ангажман у драмској форми*, дефинише као кључне одреднице овог појма (Бајчета 2023: 262). Спроводећи идеју ангажмана који није строго утилитаристички већ подразумева и одређене естетске норме, Селенић посвећује знатну пажњу језику. Уносећи у своје текстове дијалекатске разлике, употребу страних језика (без датог превода), идиома, цитата, историјских говора, те прецизно проучавајући и преносећи у своја дела говор појединих историјских личности, Слободан Селенић јасно указује колико је за његово драмско стваралаштво управо овај елемент био кључан. Посветивши толико простора самом језику, Селенић позива читаоца да нужно на њега обрати посебну пажњу.

Косанчићев венац, 7

Прва Селенићева драма, *Косанчићев венац, 7*, већ списком лица сведочи о значају језика. Наиме, аутор као кључне особине својих ликова наводи искључиво говор којим се они служе. На први поглед је уочљива вишејезичност – тако Владан „говори београдски чисто, намерно старомодно, помало афектирано" (Селенић 2003: 6), за Мирчетића „чим отвори уста знамо да је Црногорац" (*Исто*: 6), Истрефов искварен српски „са јаким шиптарским акцентом" (*Исто*: 6) поправља се током драме, Мијо, који је Босанац, „прогута све сугласнике које нађе у речи" (*Исто*: 6), Јозо говори загребачким говором, Милена новосадским, Мара зајечарским, Џавид албанским језиком, Иштван мађарским, а Боштјан словеначким, иако псује на српском, док је за Јордана наглашено како „говори са пола уста" (*Исто*: 6). Аутору је, дакле, било важно да у овој драми прикаже све говоре који су се могли чути у Београду после ослобођења.

> Језик је у *Косанчићевом венцу 7* метафора општег неразумијевања међу народима социјалистичке Југославије, које је у једној мјери засновано на одсуству жеље да се истински међусобно комуницира, али још и више на функционалној неспособности да се то постигне (Бајчета 2023: 272).

То што аутор инсистира на дијалекатским, али и стилским и техничким карактеристикама говора лица, указује на то да овај поступак, који је свакако намеран, има своју семантичку сврху. „Сви су језици равноправни" (Селенић 2003: 36) – реплика је једног драмског јунака која управо треба да заговара општу идеју југословенства и праведне расподеле материјалних добара, чију слику у малом и приказује Селенићев драмски првенац. Општенародна борба и идеја револуције јесте честа тема разговора јунака, но чини се да се њоме озбиљно бави једини јунак који у револуције – не верује. Док Владан проблематизује идеолошку заслепљеност износећи аргументе на основу примера из историје, други јунаци ће одушевљено кликтати на пароле које Мирчетић изговара без икаквог реда и смисла, а на њихов захтев „виче без повода" и „троши грло на празно". Сцене „образовања" врло су језички занимљиве – Иштван говори искваренim језиком будући да га тек учи, а Владан се у свом говору редовно служи туђицама, архаизмима, аористом, разним „надоградњама" који говор чине извештаченим и неразумљивим. Језик је и средство карактеризације, што је можда најзанимљивије на примеру Истрефа. На почетку драме, он је тек придошао, странац који не зна језик, сâм је, препуштен на милост Владану, који одлучује да му помогне. Он одмах постаје његов штићеник, и чини се да је боравак једног у друштву другог обојици пријатан. Но, како време пролази и Истреф постаје бољи у српском језику, и што се правилније њиме користи, то се више одваја од Владана и примиче осталим дошљацима. Као да је ова језичка сигурност коју Истреф осваја уједно и његов пут ка еманципацији и аутономији у односу на Владана. Иако су носиоци и те како различитих културних образаца, Владан покушава на све начине да их приближи, згладди исламску и хришћанску традицију, албанску и српску културу, те своје

градско, и то централно београдско (уз то још и буржујско) и Истрефово сеоско, планинско и племенско васпитање. Тај покушај постаје извор комике када је реч о паралелама које Владан силом покушава међу њима да повуче, али и трагике у Владановом појављивању са кечетом на глави, које крије климаво идентитетско упориште овог јунака и његову очиту потребу за блискошћу, која је, додуше, извештачена и усиљена. Можда се управо у томе и крије одговор на питање зашто је Владан, на крају драме, пошто доживљава разочарање и крах у свом личном подухвату, неспособан да на било које питање тетке Лепше одговори другачије до са – *не знам*.

Језичка дисхармонија илуструје и свеопште неразумевање, поготово имајући у виду да је реч о јунацима који живе у једној кући, према социјалистичким начелима, и који су се, тако различити, нашли у заједничком простору, без намере да се прилагоде, ослушну друге и покушају да успоставе склад и међусобно разумевање. Папић сматра да оваква језичка детерминисаност служи комици, те да употреба страних језика и дијалекатских облика има функцију да прикаже сукоб старог и новог (уп. Папић 2023: 38). Драма је пуна контрапунктова, који јесу у некој мери комички. Тако ће, рецимо, у расправи о томе коме припада кућа Хаџиславковића, на псовке и вређања која гласно изговарају видно узнемирени Шљиво и Мирчетић, Владан мирно рећи „Простаклук није одговор" (Селенић 2003: 12). Јунаци се служе различитим тоном, тако да ни свађе не могу бити схваћене озбиљно, већ је комика која из њих произлази обојена иронијом, из које избија став писца о проблематизованој тематици. Ликови у овој драми су толико различити да не постоји тачка у којој би се могли сусрести приликом промишљања исте прилике, ма колико да је она очигледна и банална. Овакве ситуације наглашене су тренуцима у којима се Владан служи изразима на енглеском језику, но то ништа не мења – њега остали ликови у драми не разумеју ни док се изражава на српском (што је посебно уочљиво и комички потентно када им говори о Лењину и Марксу), тако да изрази попут *I wouldn't call it exactly my piece of cake* (*Исто*: 20) немају другачији ефекат. Новим житељима здања на Косанчићевом венцу потребан је преводилац сваки пут када Владан почне да говори, поготово када покушава да им нешто објасни. Срећом, њих ни не занима о чему овај јунак говори. „Радни народ ради и не слуша Владана" (*Исто*: 47), гласи једна дидаскалија, која илуструје употребу дидаскалијског текста не само у устаљене драмско-техничке сврхе, но и као некакво драмско обличје епског приповедача, коментатора збивања на сцени. Неразумевање у драми је свеопште, није усмерено само на Владанов говор.

> Та игра почива на претпоставци да становници исте државе, каткад и они који се служе истим језиком, уз то понекад још и мање-више идеолошки истомишљеници, могу бити културно толико далеко једни од других да управо та удаљеност понуди раскошне могућности комичког обликовања „националног стереотипа" (Кољевић 2004: 133).

Једно од упечатљивих контрапунктских места у драми јесте тренутак када сви новопридошли житељи куће на Косанчићевом венцу измишљају

сопствену песму коју ће певати уз рад, надовезујући се један на другог, свако својим говором, придодајући топониме блиске свом културном пореклу. У критици се ово препознаје као „пародија псеудофолклорног стваралаштва инспирисаног поратним социјалистичким полетом" (Бајчета 2023: 173). Комику водвиљског карактера појачаће то што ће занесеност идејом да се репарира порушена земља после рата, те да су припадници разних народа и народности браћа, сложна у својој комунистичкој идеји стварања нове државе, прекинути Владан који ће из своје књиге *English Social History* на енглеском језику читати о Француској револуцији, поентирајући идејом да једино еволуција води ка напретку, а да је свака револуција „повратак на почетак" (Селенић 2003: 60)[1]. Идејне и идеолошке потке ове две стране толико су контрастне да је сувишно и поредити их. Оне долазе из различитих побуда, из дијаметрално супротних перспектива, а и другачијег су порекла – Владаново гледиште засновано је на интелектуалном промишљању поткрепљеном образовањем, док се остали, вођени Мирчетићем, позиционирају спрам свеопштег осећања полета и заједништва, без много преиспитивања личне позиције, осим када је реч о сопственој користи. Стога нема (и не може бити) правог дијалога који води ка разумевању, иако је читава драма написана у дијалозима и полилозима, уз одсуство монолога. Но, упркос томе, изостанак реакције на говор другог упућује на чињеницу да ликови ипак проговарају више себе ради него ради других. Томе иде у прилог и идиом којим се служе – свако је до краја веран себи и аутентичан у свом изворном говору, јунаци се нимало не прилагођавају новој средини у којој су се обрели, нити обликују начин свог говора према онима којима се обраћају. „Укратко, и код Селенића је, као и у свакодневном животу, језик крајњи и најпоузданији сведок о непоузданости разумевања људи који су програмирани у различитим културним кодовима" (Кољевић 2004: 137). Селенић као да овим инсистирањем на језичкој дихотомији поручује да је подељеност судбина народа (и то не само у времену о којем пише), те да су различити говори ту само да ову истину потцртају. Они јој нису узрок, они су само њена најпластичнија илустрација.

Не сме се изоставити коментар о лепоти и богатству језика које Селенићеве драме управо овом разноликошћу илуструју – говор јунака је пун фразеологизама, често се служе метафорама, устаљеним изразима (а у складу са културолошким предлошком области коју заступају), те извештаченим и новонаученим идеолошким фразама које су постале део свакодневног изражавања. „Селенић се у овом случају не либи клишеа, јер зна да се хумор најчешће заснива на типизираним особинама. Регионалан говор је језик тих личности" (Ћирилов 2003: 280). Језичка полиглосија је слика управо идеје југословенства, која споља делује лепо, но изнутра врви од непремостивих препрека и проблема. Мањкавост ових драма, што је у критици више пута истицано, огледа се у у памфлетском тону, односно очигледној намери писца који се служио једноставним и лако уочљивим средствима како би у својим драмама проблематизовао увек исту идеју –

1 Слична је ситуација када гласно певање песме *Ој, свијетла мајска зоро* прекида Истрефа који, на Владанов захтев, чита *Куран* на арапском језику.

раскол међу народом као коб која га прати још од средњег века па надаље кроз историју.

Ружење народа у два чина

„Пошто су са разних страна земље окупљени под кровом старог београдског здања, у општежитију карактеристичном за те дане, некој врсти вавилонске куле, главни материјал, па чак и главни јунак у комаду је сам језик" (Стаменковић 1982: 13). Ова Стаменковићева опаска о првој Селенићевој драми може послужити и када је реч о драми *Ружење народа у два чина*, само што су јунаци у њој смештени у затворску ћелију. Мноштво јунака различитог порекла, различитог начина говора, „тако да се од почетка примећују унутрашње поделе и сукоби између оних који су на страни жртава и оних који су на страни тлачитеља" (Палавестра 1991: 183), језичке одреднице у оквиру списка ликова у којима се увиђају упадљиве разлике, и све то у скученом, заједничком простору – са другом Селенићевом драмом већ постаје препознатљива одлика његове драмске поетике. Привремени становници затворске собе број 7 јесу припадници различитих струја које су се током Другог светског рата развиле на нашим просторима и које су биле у међусобном сукобу. Сукоб не престаје ни са завршеним ратом, а ни тиме што су неки, чак и од стране својих, осуђени на затворске казне. Чини се да су сасвим лишени могућности да са другом особом остваре блиски контакт, отуђени и затворени у себе. Дијалози немају праве конверзационе сврхе, осим када су ту да увреде и повреде – онда се јунаци ове драме врло здушно потруде да се обрате једни другима и да саслушају шта им се говори. Може се рећи да једино Славољуб и Стеван разговарају, но њихови су разговори интелектуалне врсте у којима долази до сучељавања мишљења, а не до међусобног разумевања. Монолога ни у овој драми нема, а дидаскалије су богате – поред оних уводних напомена којима аутор описује костиме ликова, места догађања и даје упутства редитељу о могућностима играња комада, оне су присутне на почетку и током сваке сцене, детаљно описујући где се ко и у каквом стању налази.

Оквир драме прати линију разговора двојице Енглеза о ситуацији у Југославији, где Атертон покушава да објасни Пуковнику које све то струје постоје, у каквим су односима и шта се то дешава у Југославији почетком четрдесетих година 20. века. Оно што је видно из овог разговора јесте да поделе у народу, које су верно описане, прати свеопшта нелогичност јер, ма колико их један странац симплификовано објашњавао, његов саговорник није у стању да их разуме. Говор јунака карактерише неправилан изговор – они упорно говоре „четники" (Селенић 2003: 85) уместо четници, чиме се то језички посебно маркира. Још једна сцена је употпуњена неправилним изговором српског језика, овога пута једне Францускиње – у питању је сцена у којој Андре посећује свог мужа Славољуба у затвору. Реч је углавном о грешкама приликом употребе падежа. Сцена садржи и неколико реплика које Андре, из навике, изговара на француском, а које изазивају огромно

подозрење затворског чувара Ђоке који је не разуме и који стрепи од тога да она не пренесе затворенику неку тајну поруку. Ђокин страх и трагично стање у којем се налази Андре, а које од свог мужа покушава да сакрије, изазивају бурну реакцију – од сталоженог и смиреног говора, тон постаје повишен и очито провокативан. Језик открива да је Славољуб, иако учен и способан да влада собом и својим понашањем, човек који има своје принципе и границе преко којих не прелази по цену страшног трпљења и мука којима је у затвору изложен.

Разноликост говора очита је и међу јунацима српског порекла. Тако, рецимо, Јездимир говори „еве ме" или „Леба ми не дај, ће издржим" (*Исто*: 87), тиме откривајући не само своје порекло, већ и недостатак образовања. Овоме је посебно супротстављен Славољубов говор, чист књижевни, учен, прецизан и јасан. То посебно долази до изражаја када њих двојица разговарају, будући да је Јездимир агресиван и служи се простаклуцима при изражавању, док Славољубово понашање одише мирноћом и елеганцијом, чему доприноси и то што он Јездимиру персира, чак и када дође до могућности физичког обрачуна.

Поред немачког којим се Славољуб повремено служи цитирајући *Фауста*, а који Стеван одмах преводи, други страни језик који се чује у затворској ћелији је енглески – Стеван цитира Шекспирову трагедију *Јулије Цезар*. „Тишина да биде! Свечано! Муву да не чујем!" (*Исто*: 100) – атмосфера је коју Јездимир захтева да би слушао стихове које не разуме, а за тиме нема ни потребу. Све што је потребно јесте звук тог свечаног, неразумљивог говора који се никако не уклапа у звуке који иначе одзвањају затворским простором. Ово је комад о издаји, о политичким превирањима, о односу јавног и приватног бића, те унутрашњим сукобима јунака – није ни чудо што Селенић бира управо ову трагедију да из ње цитира одломке. Оно што је занимљиво јесте да је ни у драмском тексту не преводи, тако да или подразумева читаоца који зна енглески или оставља као споредно значење цитираног текста. Осим тога, цитирани делови нису они најпознатији из драме и потребно је боље познавање Шекспировог текста како би се успоставио контекст који би се, евентуално, могао повезати са представљеном ситуацијом у Селенићевој драми. Тако је први цитат преузет из Марулова говора који критикује сугрђане због слављења Цезареве победе, подсећајући их да је реч о грађанском рату, односно да је побеђени онај кога су до јуче славили. Код Селенића, овај цитат довршава сцену у којој се говори о српским страдањима, о српским непријатељима. Марулова реплика може да послужи као ауторов коментар поменуте ситуације и најава издаје која следи – наредна сцена открива Управников план који ће довести до потказивања.

Сцена у којој се план остварује и затвореници извршавају казну над потказивачем, додуше лажним, посебно је упечатљива. Поп Сава ће својим говором указивати на то да је српски народ разједињен и да су Срби одувек једни другима највећи непријатељи, као и да је братоубилаштво вечито проклетство које их прати. Његов говор, поетичан и дидактички, уоквирен је Јездимировим псовкама – првом претећом и другом као коментар на

немогућност да разуме алегорије којима се Сава у свом говору послужио, без обзира на то колико су оне оку просечног читаоца Селенићеве драме јасне. Сазнање о томе да је Стеван, приморан да буде Славољубов батинаш, заправо прави издајник исто је испраћено псовкама које овога пута резигнираним тоном изговарају поп Сава и Чапајев. Овим се показује да су псовке неодвојив део говора јунака и да се користе из најразличитијих побуда, пратећи разна стања и осећања ликова који их изговарају. Други пут се Шекспир цитира на Божић, опет на Јездимиров захтев, и то непосредно након певања песме *Од Тополе* и присећања песмица које се рецитују приликом обављања божићних обичаја, чиме се поново ствара језичка и семантичка дисхармонија. Стеван овога пута цитира монолог Марка Антонија из трећег чина, непосредно по убиству Цезара, када остаје сам, пошто је ради своје сигурности морао да се помири са Цезаревим убицама. Његов монолог најављује проклетство које ће захватити сав људски род, крвопролиће и грађански рат као последицу овог крвавог и неправедног чина. Сцена која следи непосредно након овог цитата јесте она у којој Славољуб из потаје, усред ноћи, убија Јездимира. То је и сцена којом се прича о затвореницима завршава, док се из позадине све време чује *Рождество*. Хришћански празник тако бива обојен крвљу.

Посебно се издваја сцена у којој пијани Уча заводи ред. Испрекиданим говором паралелно открива своју несрећу и унутрашња превирања и прети свим затвореницима за које се чини да су, пуким случајем, преживели његово пијанство. Врхунац сцене јесте групно цитирање епске народне песме *Почетак буне против дахија*, коју сви знају помало, а нико у потпуности (осим Славољуба, који се у рецитовање не укључује све док сви остали говоре). Још једно враћање у прошлост и тематику која се бави побуном, превирањем, тренутком почетка устанка који подржавају чак и небеске силе, као да открива вечиту потребу за доказивањем, за враћањем у приче о прошлости како би се доказала истинска припадност једној нацији.

Када је о директним цитатима реч, не сме се заборавити ни Титов говор којим почиње XIII сцена. У питању је архивска грађа коју Селенић користи на овом месту, преплићући тако реалне са имагинарним догађајима, а који (у оба случаја) позивају на непријатељство и подељеност међу народом.

Посебну линију радње чини повратак у прошлост, у време Милоша Обреновића и његовог плана да убије Карађорђа, водећи политику која брине о очувању народа, чак и ако то подразумева колаборацију са непријатељима. Овај „скок" на почетак 19. века Селенићу служи као паралелна радња која показује још једну ситуацију у којој је Србија била подељена и где су се бирале стране мимо спољног заједничког непријатеља. Веза између ове и главне линије драмске радње успостављена је и буквално – Стеван ће, приликом расправе око прошлих борби и идеала у које затвореници верују, поменути управо и сукоб између Милоша и Карађорђа. Будући да је реч о прошлости, и говор јунака је томе прилагођен. Посебно је карактеристичан Милошев начин изражавања, који је верно пресликан.[2] Говор овог

2 Селенић се служио архивском грађом ради постизања аутентичности у том смислу.

јунака препознатљив је по специфичним псовкама, којима се кнез служи као узречицама и које су огледало његове нарави, као и тон којим изговара већину својих реплика – реч је о узвичним реченицама. Занимљиво је и што често употребљава вокативе при обраћању, правећи тако драмске паузе у говору, чиме се постиже посебан ефекат: „Лако ћу ја, Вујице, с Турчином. Не знам, Вујице, како ћу с вождом Карађорђем, мојом несаницом. Ајд сад, јебем ти оца!" (Селенић 2003: 90). Будући да је реч о турском времену, у овим сценама је присутна и употреба турског језика и турцизама.

Прича о разједињености српске државе прати и разговоре о прошлости јунака 20. века. Наиме, поп Сава ће говорити о Немањићима, Стефану и Вукану, и прастаром мотиву заваде међу браћом, који повезује са библијском причом о Каину и Авељу. И његов говор стилом подсећа на библијски:

> Оскрвни се, Обраде мој, земља наша српска од безакоња наших, падосмо у плен инородника, и сатворише злотвори, веома не волићи род наш, неслогу међу браћом, стрељајући тако без своје стреле, и секући без свога мача, и кољући на све стране, а да свој нож из канија вадили нису (*Исто*: 111).

Овај узвишени говор, који опет уводи, поред приче о расколу, и ону о страном непријатељу који уноси раздор, прекида и банализује Чапајев: „Не сери, бре попе! Не замајавај Каином, остаћемо без ручка" (*Исто*: 111). Конкретне и материјалне ствари избијају у први план, те занесена прича о прошлости и проклетству које је прати, ставља се у други план спрам актуелне реалности и њених једноставних, прималних захтева.

Крајња сцена поново нас враћа на разговор странаца, а чини се да се у њиховим речима крије ауторски коментар, те да је Селенић још једном, на доста суровији начин додуше, исказао свој став. Ова ангажована драма завршава се симболичком линијом радње – питањем које поставља Девојчица, невина и недужна жртва братоубилачких борби.

Кнез Павле

Трећа и последња драма коју је Селенић написао, *Кнез Павле*, већ самим именом упућује на историју, у критици је означена чак и као „дијалогизирана историја" (Стаменковић 2000: 54), а писана је и са примесама политичке драме – аутор у наслову већ истиче да је реч о документарној грађи. И сам говори о „брехтовском тону" свога дела у напомени на почетку драме, када уводи лик Најављивача – пандан епском приповедачу који објашњава, најављује ликове и коментарише сцене које са стране посматра. Већ је тиме његов говор маркиран и одвојен од говора драмских лица. Има обавештајан тон, прецизан је и праћен одговарајућом гестикулацијом. Селенић овога пута не уноси описе говора јунака у списак лица, што и није потребно јер је реч о историјским личностима, тако да се ово занемаривање језичког аспекта на почетку може тиме објаснити. Са друге стране, језичка полифонија у овом делу постигнута је употребом различи-

тих језика будући да су већина ликова у драми полиглоте разних националних припадности које се служе различитим језицима према прилици у којој се налазе. Југословенски језици ће бити присутни тек у говору Хрвата и Словенаца, односно у говору Мачека и Корошеца. Место на ком аутор маркира ове језике као диферентне у односу на српски јесте сцена у којој разговарају некрунисани краљ хрватске и енглески амбасадор – „Мачек говори хрватски, а амбасадор српски, рђаво" (Селенић 2003: 191). Потреба да се ова два језика одвоје и обележе као различити, и то посредством једног странца који овај други језик говори лоше, правећи грешке у изговору појединих речи и у употреби падежа, упућује на ауторову намеру да укаже на разједињеност народа, на страни утицај у тој разједињености и на одвајање које ће неминовно уследити. Занимљиво је што и Енглез на овом месту, када употреби енглеску реч, одмах исту и преводи – чиме је наглашена потреба за разумевањем у политички врло осетљивом тренутку.

Језик јесте тема која отвара драму – кнез Павле у разговору са Перотом открива како је вишејезичност његова судбина: прво је проговорио руски, али не због мајке Рускиње, него због дадиље која је о њему бринула. Тек је са две године чуо српски у Женеви, када је послат да живи са својим стрицем Петром Карађорђевићем, где је, логиком ствари, научио и француски, за који је имао и гувернанту, а од учитеља јахања научио је немачки. Српски је усавршио у Београду у гимназији, а студирао је у Оксфорду, одакле потиче одлично знање енглеског језика, који се користи и у његовом породичном кругу, будући да су чланови породице и породични пријатељи сви припадници других народа. „Не треба нарочитим даром, већ треба начином на који сам одрастао и којим живим објашњавати моју вишејезичност" (*Исто*: 167). Посебно је интересантно што се овај дијалог одвија на енглеском језику, пошто Перот не говори добро српски. Перотова реплика којом драма почиње, изговорена, како сазнајемо из дидаскалија, „са јаким енглеским акцентом" (*Исто*: 165), одмах уноси питање потешкоћа споразумевања на српском језику. Павле зато предлаже да се разговор настави на енглеском, јер он – чини се, једини у драми – нема проблема да се споразумева на било ком од језика које говори. Тако ће аутор дидаскалијски упутити да „до краја говоре чистим српским језиком, који стоји за енглески" (*Исто*: 165). Оно што овакав поступак открива, у односу на оне у претходно написаним драмама, јесте да је аутору стало да гледаоци и читаоци разумеју о чему се говори.[3] У складу са тим, и ситне реплике које остају на страном језику – *pompous cad* (*Исто*: 172), *La grosse* (*Исто*: 168) – без којих би се могао сасвим разумети текст, преведене су. Енглески и француски језик, дакле, у Павловом говору, остаје у виду научених узречица или устаљених надимака које изговара успутно, не заборављајући да их преведе уколико саговорник не разуме дати језик. Сличну функцију имају и упадице попут *sine qua non* (*Исто*: 187) на латинском језику, као аутентични саставни део говора образованог човека. На ком год језику говорио, Павле говори чисто, књижевно, елоквентно и правилно, његов језик одраз је космополитизма,

3 Исти је случај и у сценама у којима је Павле у Енглеској и разговара са својим пријатељима из студентских дана.

учености, прецизности и широких погледа на свет. Свака његова реплика говори о њему као карактеру који дубоко промишља, који је савестан, помало меланхоличан, али увек свестан своје дужности. О томе сведочи и Олга, која тврди како њен муж зна за дужност и да свако ко га је чуо како ту реч изговара, мора бити тога свестан. Олгин говор открива још једну особину устаљеног вишејезичја у овој породици – блиски чланови породице Павла зову Пол или Пејси, што су надимци који се везују за француски и за енглески језик, никако за српски, а камоли за грчки или руски који су матерњи језици Павлове супруге и таште, из чијих уста најчешће чујемо поменуте надимке. То не говори у прилог њиховој уобразености или извештачености њиховога говора, напротив. Као што је и сам кнез на почетку објаснио, полиглосија краљевске лозе нужно произлази из живота који јој је наметнут.

Сцена у којој о актуелној политичкој ситуацији говоре Милош Црњански, Геца Кон и Слободан Јовановић написана је као интелектуална дискусија о кнезу Павлу, где се мишљења сукобљавају, но иако уз уважавање говорника, нема могућности промене мишљења. Управо Јовановић у свом говору о кнежевој политици и одабиру који му предстоји подсећа на Лазарев избор небеског царства, тиме антиципирајући тренутак у којем ће патријарх Гаврило цитирати народну епску песму *Пропаст царства српскога* у покушају да наведе Павла да понови Лазарев избор. Павле, у народу схваћен као народни непријатељ и туђинац, зна стихове и нерадо их изговара, но не из мржње према традицији свог народа, већ из онога на шта та песма упућује – а то је једно „прескупо *не*" (*Исто*: 267), које ће платити силним животима и пропашћу Србије, а све зарад етичких идеала. Селенић и у овој драми потеже за прошлошћу, успостављајући врло јасне паралеле између различитих ситуација у историји српског народа, подсећајући тако на уверење да се историја неумитно понавља. „Српски заветни пут" са којег се не сме скренути не допада се Павлу као једини избор, а патријарх ће искористити прилику да га подсети и на друге примере из ближе историје када су преци бирали прави, часни пут, цитирајући тада одломак из Његошевог *Горског вијенца*, који опет упућује на бесмртност, односно на частан одабир смрти. Овакав језички дискурс, заснован на народној епици која подразумева високоморалне норме, чојство и јунаштво, не познаје логику здравог разума нити политичку мудрост и дипломатију, чиме се води Павле у свом разматрању ситуације. Епској логици прикључује се и библијска, чији је носилац Олга – она ће свом супругу цитирати делове *Друге посланице Светог апостола Павла Коринћанима*, који говоре о светлу и тами и позивају верне да се одвоје од безакоња. Она, познајући Хитлера и његову политику, а повређена његовим освајањем њене домовине, не може да замисли потписивање пакта, док Павле, оптерећен намесничким дужностима, не може тек тако да донесе ту одлуку, будући да је болно свестан свих њених последица. Разговор међу супружницима, иако је о политичком питању, открива и нежност, право пријатељство и разумевање. Они се увек једно према другом опходе с љубављу, уз тепање и жељу за комуникацијом и међусобном подршком.

Као драма са политичком тематиком, ово дело није могло да прође без декламаторних говора, пуних емотивног набоја, реторичких фигура и, чини се за ту прилику испеваних, песама које личе на народне својим тоналитетом. Све ово је у сврху буђења националног осећања, а Селенић се, вероватно, и на овом месту послужио архивском грађом. Свакако, читава сцена у којој се само смењују гласови три говорника има функцију сликања атмосфере у којој ће Павле морати да доноси важне политичке одлуке. Након ње и следи управо дијалог између Павла и Мачека, који открива дубоко неслагање ова два јунака по одређеним питањима везаним за односе Срба и Хрвата, те је пример дијалога који прераста у једну жустру расправу. Ипак, можда је у драми најжустрији дијалог који у XVIII сцени Павле води са Кембелом, који открива, поред Павлове спремности да се конфронтира, и то да он у свакој ситуацији своје јавно биће ставља изнад приватног.

Ауторова брига о језику видљива је и у дидаскалијама – поред поменутих с почетка које откривају језик и акценат којим се говори, током драме су присутне и оне које напомињу тон којим је одређена реплика изговорена, те се тако упућује шта треба да буде изговорено са дозом ироније, шта се наглашава, о чему се говори са опрезом, док се тоном открива нерасположење или увређеност лица које говори. И ова драма је сва у дијалозима, правих монолога (изговорених за себе) нема. Но, за разлику од претходне две драме, дијалози су овде већином конверзациони, саговорници из њих добијају информације на које потом одговарају. У дијалозима има и самосагледавања, и то можда најпре у онима које воде Павле и Олга. Можда се једино крајња Павлова реплика може одредити као монолог, када он прилази рампи, говорећи Софоклове стихове. Чак и тада није сâм на сцени јер му Олга прилази и ставља руку на раме, симболички указујући на то да му је права партнерка и подршка. Стихови *Трахињанки* јесу они које говори Хил на крају трагедије, молећи за опрост присутне, позивајући се на вољу богова као ону силу која управља људским судбинама и не мари за њихову несрећу, кријући од њих поглед ка будућности. У њима се крије Павлов осећај потпуног пораза и немоћи, с једне стране, али и слутње о несрећи која ће уследити, са друге. Они се могу читати и као коментар читаве драме и уопште судбине српског народа, који трагично страда, ношен вољом богова, бирајући изнова царство небеско и властиту пропаст.

Закључак

Селенић се, дакле, у свом драмском стваралаштву бави колективном судбином српског народа у различитим историјским тренуцима, правећи очигледне паралелизме, што историјске, што литерарне. Његови јунаци су представници културолошки различитих подручја, а игром историје, спојени у малом простору који, уместо да пробуди заједништво, ствара још већи раздор. Свеопшту расплуђеност Селенић посебно осликава управо употребом језика, постижући тако дисхармонију, која је приметна на први поглед. Полифоничност његовог језика огледа се и у драмским дијалозима и полилозима који чешће личе на мноштво гласова који говоре како би чули

себе, а не како би се обратили другоме и са њим ступили у контакт. Тако и ликови постају и остају јасно језички маркирани и у тој издвојености обележени усамљеношћу, јер када нема истинских сусрета у виду комуникативног дијалога, не може бити ни разумевања, те они до краја остају махом несхваћени у својој позицији, док разлике остају – непомирљиве. Драме указују и на Селенићево изванредно познавање језика и његове природе, што му омогућава да се, као аутор, сналази у вавилонском вишејезичју које свесно гради вештом руком драмског писца.

Литература:

Бајчета, Владан. *Књижевност с предумишљајем: стваралачка биографија Слободана Селенића*. Београд: Академска књига, 2023.

Кољевић, Светозар. „Сусрети српске и енглеске културе у делу Слободана Селенића". *Споменица Слободана Селенића: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004. 125–138.

Палавестра, Предраг. „Поетика грађанског пораза". *Књижевност – критика идеологије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1991. 166–189.

Папић, Владимир. „*Пријатељи* или *Косанчићев венац 7*: Прозна и драмска другост Слободана Селенића". *Сцена: часопис за позоришну уметност*. 39. 3. (2003): 36–41.

Стаменковић, Владимир. „Језик комедије". *НИН*. 14. 3. 1982, 13.

Стаменковић, Владимир. *Крај утопије и позориште*. Београд: Откровење / Нови Сад: Стеријино позорје, 2000.

Ћирилов, Јован. „Ружење народа у три драме". Предговор у: Слободан Селенић. *Драме*. Београд: Просвета, 2003. 277–302.

Извор:

Селенић, Слободан. *Драме*. Београд: Просвета, 2003.

Vesna Crepuljarević

Language polyphony in the dramas of Slobodan Selenić

This study examines the use of language in the plays *Kosančićev venac 7*, *Ruženje naroda u dva dela* and *Knez Pavle*, focusing on its role in character development and its function as a marker of the pervasive misunderstandings among individuals from different social strata, backgrounds, and educational levels. The analysis explores how the playwright employs stage directions, constructs dialogue and monologue, and situates these elements within the specific features of his dramatic poetics. Particular attention is given to the integration of quotations, which constitute an essential component of Slobodan Selenić's dramatic language.

Keywords: Slobodan Selenić, language, polyphony, drama, Yugoslavia, engagement

821.163.41.09-2 Селенић С.
82.01
COBISS.SR-ID 186484745

Јелена И. Маринков
Филолошки факултет Универзитета у Београду
j.marinkov.93@gmail.com

АНГАЖМАН У ДРАМАМА СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА[1]

Кључне речи: драма, ангажман, Слободан Селенић, форма, натуралистички тип драме, конструктивистички тип драме, историја, политика
Апстракт: Драме Слободана Селенића тумачићемо у контексту његове студије *Ангажман у драмској форми*. Главни циљ овог рада биће примена теоријског концепта, уобличеног у студији, у интерпретацији његових драмских остварења. Испитаћемо да ли теоријски ставови добијају пандан у литерарним остварењима, односно да ли је, и у ком степену, свака појединачна драма усклађена с претходно изнетим теоријским тезама. У раду ћемо покушати да термин „ангажман" применимо у анализи Селенићевих драма *Косанчићев венац 7*, *Ружење народа у два дела* и *Кнез Павле*. Утврдићемо тип ангажмана у свакој појединачној драми и испитаћемо да ли је аутор успео да властити ангажман усклади с формом испољавања, и на основу адекватности форме покушаћемо да дамо вредносни суд. Насупрот шире распрострањеном поимању ангажмана у књижевности, у Селенићевом схватању формалне компоненте – композиција, драмске ситуације, ликови, језик, хронотоп, жанровске одлике – неодвојиво су везане за реализацију ауторове идејне интенције.

Ангажована књижевност и драма

Кад се помене ангажман у литератури, обично се има на уму Сартрова дефиниција ангажоване књижевности: „'Ангажовани' писац зна да је реч једнака делу: он зна да открити значи мењати и да се не може откривати без жеље за променом" (Сартр 1981: 28). Селенић не зазире од Сартрове концепције при давању своје формулације ангажмана, иако као примере остваривања ангажмана наводи и комаде *New Left* правца у Енглеској (Селенић 1965: 33–34), као и једну Монтерланову драму (*Исто*: 35–36). Према Сартровом схватању, онако како га тумачи Селенић, писац најпре настоји

1 Истраживање у оквиру кога је настао овај рад финансирано је од стране Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије према Уговору бр. 451-03-65/2024-03/200167/1, који је склопљен с Филолошким факултетом Универзитета у Београду.

да оствари сопство, дакле, своју слободу, а онда да остварење слободе, посредством уметничког дела, учини и намером других, односно након што је променио себе и освојио слободу, мора желети да и друге мења: „писац, слободан човек који се обраћа слободним људима, има само један предмет: слободу" (Сартр 1981: 51),[2] а драма, односно позоришна изведба, због наглашене упућености на гледалиште, посебно је погодна за то.[3] Писац треба да се бави актуелним променама у друштву, да не буде индолентан, већ да пропагира слободу, односно преузимање одговорности и освајање аутономије. На Селенића је несумњиво утицала Сартрова дефиниција ангажоване књижевности ексцерпирана из есеја *Шта је књижевност*, али још више императив слободе, јер како каже Селенић у интервјуу Милошу Јевтићу: „Слободу нико не може да ти поклони, слободу мораш сам да изборишъ" (Јевтић 1991: 11).

Премда у теоријској студији *Ангажман у драмској форми* супротставља марксистичку и идеалистичку критику, и иако у основи обеју види догматизам, чини се да у сопственој стваралачкој пракси Селенић даје предност Брехтовом епском театру. Брехтов утицај могуће је детектовати у свим драмама, посебно у драми *Кнез Павле*, кроз укључивање епских елемената у драму и искључивање конвенција илузивности и идентификације, а све то путем ефекта очуђења, *Verfremdungsefekt*-а, који подразумева дијалектички мисаони ток разумљиво – неразумљиво – разумљивије. Брехт, као што је познато, жели да интелектуално подстакне гледаоца да заузме критички став према ономе што је приказано, али и према начину приказивања. У текстовима из *Дијалектике у театру* Брехт даје примере очуђења: један глумац игра више улога, потпуно транспарентно прелазећи из једне у другу; наратор на сцени упућује и коментарише; у глуми је наглашен гестус;[4] велики значај у поступку очуђења придат је сонговима и пантомими (Брехт 1966: 237–243). „Публика ту мора бити потпуно слободна" (*Исто*: 232), наглашава Брехт и јасно је да је Селенић применио многе од поступака епског театра у својим драмама, повезујући ангажман с претпостављеном слободом гледалаца.

Слободан Селенић у теоријско-критичкој студији *Ангажман у драмској форми* износи сасвим специфично, властито разумевање појма „ангажман". Селенић под значењем овог појма извесно подразумева критичку позиционираност и указивање на негативне друштвене аспекте и рачуна на остваривање интеракције с публиком, али ангажман је за Селенића пре свега универзална одлика драмског дела, „мисаона и емотивна суштина ауторовог става" (Селенић 1965: 41). У Селенићевом разумевању појма,

2 „Пошто слободу коју остварујем за себе морам да желим и за све друге, јер би се моја слобода иначе претворила у празну апстракцију, остваривање слободе је обавезно ангажовано, као и остваривање уметничког дела, друге форме слободе" (Селенић 1965: 31).

3 „Преображавање друштва је ослободилачки чин исто као и преображавање природе, а театар би научног раздобља требало да преноси радости ослобођења" (Брехт 1966: 235).

4 „Подручје *ставова* које ликови међусобно заузимају називамо *гестичним подручјем*" (Брехт 1966: 236, подвукла Ј. М.).

ангажман је иманентно својство драме.[5] Премда је против политизације, инструментализације књижевности и претварања уметности у неку врсту пропаганде, што су процеси који се уклапају и у доктрину социјалистичког реализма, али одликују и естетички идеализам,[6] Селенић исто тако излаже став по коме приватни живот не може бити ван историјских кретања,[7] што је убедљиво демонстрирао и у својим литерарним делима. Селенић даље истиче како постоје различите врсте ангажмана: филозофски, религиозни, социјални, политички итд., али читалац или гледалац се с одређеним видом ангажмана не мора сложити, већ на основу саображеності форме типу ангажмана, односно на основу уверљивости, може проценити естетску успелост дела (*Исто*: 45–46). Ангажман је за Селенића један вид пристрасности, изричит став који аутор настоји да пренесе на реципијента, дакле, ауторова намера или идеја коју настоји изразити (*Исто*: 36).

Аутор у студији *Ангажман у драмској форми* даје бинарну типологију форме, те ћемо покушати да Селенићеве драме поставимо на линију типолошке вертикале чије крајње тачке чине натуралистички и конструктивистички проседе. Натуралистички театар заснован је на чврстој концепцији и подразумева затворен драмски свет, налик на појавну, ванлитерарну реалност (*Исто*: 61, 67). Насупрот томе, конструктивистичка драма не тежи да створи илузију појавне реалности у театру и од стварности је одељена посебним законитостима (*Исто*: 61, 67). У својим драмама Селенић се у великој мери служи елементима конструктивистичке драме, премда истовремено не негира комуникативне предности натуралистичке форме, умногоме рачунајући на њих.

Уколико се накратко удаљимо од студије која је централни методолошки ослонац и обратимо пажњу на ауторове изјаве које припадају домену експлицитне поетике, уочићемо деловање поетичко-теоријске свести о превази историјске улоге на животној позорници, која је из домена експлицитне поетике пренета у иманентнопоетичку раван књижевних дела. Селенић је изјавио да историја и политика имају огроман уплив у приватан живот појединца, а посебно књижевник не може остати имун на општеисторијска збивања, те је и у овим драмама, поред осталог, „испољена ауторова реакција на актуелни друштвено-политички тренутак" (Илишевић 2011: 181), на косовски проблем, поједностављено срочено, затим на однос према некомунистима, међусобна ратна сукобљавања и контекст задржавања уверења и после рата, када страдање невиних крвнике ничему није научило, као и на односе међу федеративним републикама у Југославији која се распада и улогу појединца коме није дата, нити је присвојио мо-

5 „Ова тотална природа ангажмана драме чини неангажовану драму термином који је лишен смисла" (Селенић 1965: 42).

6 Оба доминантна естетичка правца по Селенићевом мишљењу уклапају се у дефиницију *догматске критике*. Реч је о терминолошкој модификацији, с обзиром на то да Селенић под догматском критиком сасвим извесно подразумева нормативну поетику.

7 „Изгледа да је на овим нашим просторима човекова приватност готово неодвојива од општих збивања. Историја и политика мешају се у човеков приватни живот, управљају њиме, без обзира на човекова хтења" (Јевтић 1991: 10).

гућност и способност одлучивања у тренуцима историјских превирања.[8] У књизи *Искорак у стварност*, у којој су сабрани ауторови *покушаји да утиче на јавно мњење*, Селенић отворено пледира за друштвени ангажман и сматрамо да је ангажман у његовим драмама наглашено политички, те од тога треба поћи при процени адекватности форме, а с тим је у вези и антиилузионистичка тенденција у његовим драмама.

Ангажман у драми *Косанчићев венац, 7*

При ма каквој анализи драме *Косанчићев венац, 7*, први пут изведене 1982. године у Атељеу 212, намеће се веза с романом *Пријатељи*. Стога је битно истаћи да аутор ову драму није сматрао драматизацијом, односно драмском адаптацијом романа.[9] Селенић је драму назвао „комендијом по неким мотивима романа *Пријатељи*" (Ћирилов 1990: 424), дакле, по логици жанровског прекомпоновања и ауторовог настојања да напише драму „по мотивима", а не драматизацију, настала је сатирична комедија. Душан Макавејев истиче да „тек ће муке са драматизацијом *Пријатеља* натерати Селенића да коректно прочита историјски нову масовну појаву и разоткрије простаклук, каријеризам, безобзирност и виталност, као један те исти квалитет 'нашег човека' у његовом гуравом мувању кроз историју и надигравању са њом" (Макавејев 2004: 30). Померен је тематски, али и композициони и идејни фокус, с односа двојице „пријатеља" на промену стања у друштву након ослобођења и револуције. Како Селенић изјављује: „Био сам сведок револуционарног преокрета у коме је читав један свет замењиван другим, или сам бар присуствовао покушају да се тако нешто изведе" (Селенић 2003: 35). Нови станари имају далеко више простора у драми него у роману: с хомоеротске табу теме прелази се на друштвено-политичку.

Драма је сачињена од тридесет сцена, а извесна статичност коју примећујемо у композицији производ је процеса редукције, апстраховања и синтезе делова обимног романескног материјала. Хронотоп је разуђен на хронолошком плану, обухватајући време од Истрефовог доласка у некадашњу породичну кућу Хаџиславковића на Косанчићевом венцу, до Владановог покоља свиња и бекства из сопственог дома – изостале су обимне ретроспективне епизоде породичних историјата испричаване у роману, с обзиром на неподесност за драматизацију, посматрано из визуре могућности „растезања" драмског времена и неопходног степена концентрисаности драмске радње – драма не допушта развијене ретроспекције нити успорене приказе. Затворени простор куће, у коме се махом збивају дешавања, ипак је нарушен у неколико наврата: радња се, ради постизања непосредности, премешта у канцеларију предузећа „Прогрес" и тетка Лепшин стан на Ко-

8 Тематизовање функције индивидуе поражене судбином у лику политичке историје било је посебно актуелно у време када је драма *Кнез Павле* постављена на позорницу, 1991. године.

9 „Иначе, прву драму сам написао под директном пресијом Мире Траиловић. Она је тражила да драматизујем *Пријатеље*, мој роман. Ја сам то покушавао, али ми није ишло за руком. Тада сам одлучио да не драматизујем роман, него да – по мотивима романа – напишем драму" (Јевтић 1991: 29).

теж-Неимару, а потенцијално јединство драмског места нарушава и сцена одласка на славе. Она је знатно повлашћенија у односу на свој пандан у роману, с обзиром на важну функцију оцртавања предрасуда, нетрпељивости и зазора, као и упућивања на актуелне сукобе између Срба и Албанаца на Косову, што је усклађено с наглашеним референцијалним кодом приповедања који срећемо у аналогном роману. Селенићева драматургија није авангардна, али није ни аристотеловска. Обликован је колективни јунак, условно речено, јер су сви појединци представљени питорескно посредством језичке карактеризације. Преко употребе језика манифестује се етнички диверзитет, међутим, као и у *Ружењу народа*, језичким идиомом не илуструје се само етницитет него и припадност социјалном, професионалном, културном и политичком кругу. У основи драме су поделе, у складу с већ примећеном Селенићевом склоношћу ка тематизацији опозиција и истицању антитетичности као водећег структурног принципа његове поетике.[10] Интраперсонална трвења и недоумице преносе се и на спољашњи план, најпре на Истрефово подозрење и нетрпељивост према Владану, а потом на отворено непријатељство између Владана и „општежитија".[11] Владан постаје изопштеник у властитој кући, наспрам досељеника удружених у настојању да истисну Владана, декларативно ради стварања сложне социјалистичке заједнице, али заправо ради властитих себичних интереса. Иако се писац критички односи према „општежитијским" ликовима, у основи обликовања ових ликова је хумор којим се подстиче толерантност.[12]

„За разлику од романа *Пријатељи*, који у први план истиче пар Владан – Истреф, у драми Селенић све ликове поставља у исту раван, желећи да пружи општију и ширу слику друштвених прилика у послератном Београду" (Илишевић 2011: 158–159). Како би приказао спољашње видове сукоба, Селенић комбинује колективне сцене са сценама у којима суделују само Владан и Истреф. У више наврата у драми *Косанчићев венац 7* заступљене су симултане радње кроз паралелне сцене, нпр. симултано

10 Михајло Пантић инсистира на томе да је уочавање разлике главни мотивациони покретач Селенићевог приповедања (Пантић 2004: 15) – премда се ова констатација односи на романескни опус, свакако се у још већој мери може применити на драме. Драган Јеремић такође истиче сукобљавање као константу и гарант актуелности у Селенићевим делима (Јеремић 2004: 22). Младен Шукало апострофира *судар* или *сусрет* као основе, структурне и тематске, Селенићевог опуса (Шукало 2004: 56), док Бојана Стојановић Пантовић роман *Пријатељи* види као плодно полазиште за развијање имаголошког приступа, кроз разматрање Другог и друкчијег (Стојановић Пантовић 2004: 120).

11 Капацитет субјективних испољавања можемо пратити упоредним читањем драме и романа који је послужио као предложак, из кога су чак дословно пренети дијалошки сегменти, што заправо сведочи о наглашеној романескној сценичности. Дијалошка природа драме не погодује интроспективном испољавању, у роману транспонованом посредством приповедања у првом лицу, у *наведеном монологу* (Принс 2011: 25). Ипак, не сме се занемарити аутодијегетичка природа приповедача (Владана), као и суштински дијалошка усмереност романескног текста. Писмо које служи као оквир приповедања упућено је Истрефу Веriју и његове реакције доступне су у процесу приповедања – посредовања, односно хетеродијегетички приповедач преузима фокалну тачку Веријевог лика посредством унутрашње фокализације и упада слободног неуправног дискурса, чиме је отворен простор за дијалошки тип приповедања, и наглашену перипетију.

12 „Небулозне поруке булументе из насеобине 'Косанчићев венац 7' раздрагана публика примала је онако како је писац желео, са весељем и толеранцијом према 'другоме'" (Макавејев 2004: 31).

приказивање прославе и дешавања у Мариној соби, као и завршна сцена романа, илустративни су примери приказивања типичног за конструктивистички тип драме. За овај тип драме карактеристичне су и „пантомимске сцене" – у критици су истакнуте сцене са животињама,[13] али пре свега бисмо издвојили врло сугестивну XXIII сцену, у којој Владан чучне поред Верија и Џавида, а они моментално ћутке устану – ту уочавамо нарочит утицај антиилузионистичког театра.

Иако не треба занемарити ситуациони хумор, у већ поменутој језичкој карактеризацији заправо лежи главни извор хумора. Контрастирањем и карикирањем, из којих проистиче хумор, преувеличавају се етнички аутостереотипи и хетеростереотипи. У складу с комичким раскринкавањем је и адаптација жанра у сатиричну комедију. Критика егалитаристичких замисли остварује се, такође, посредством језика у сцени у којој се пародирају пароле. Траг приповедача, односно епског театра, уочавамо у иронично интонираним дидаскалијама. Иронијски ауторски уплив очигледан је у именовању колективног јунака „радним народом" и „општежитијем"; ирониja се испољава и у дидаскалијским коментарима: као пример наводимо коментар којим је пропраћено Ламбрино посматрање сцене флерта између Истрефа и Маре: „То је, наравно, љубавна сцена, коју Ламбра напето прати" (Селенић 1990: 100). На основу наведених примера можемо рећи да је већ у драми *Косанчићев венац 7* антиципиран Најављивач, наратор из драме *Кнез Павле*. Драма се и завршава изразитим антиилузионистичким елементом: изласком Пунише Мирчетића на рампу и његовим обраћањем публици, што Милена Илишевић види као „један од типичних поступака епског позоришта" (Илишевић 2011: 158). У драми *Косанчићев венац 7* посредством хумора и персифлаже Селенић илуструје политичко-идеолошку смену којој је и сам сведочио и чији је резултат Владанов пораз и тријумф примитивних придошлица, за које је везан изразит виталистички набој.

Ангажман у драми *Ружење народа у два дела*

Коментаришући стваралачки процес и рецепцију позоришне представе, Селенић је драму *Ружење народа у два дела* описао као комад који „није могуће волети. Приказ затамњеног дела националног призора говори управо оно што се не сме: у кући обешеног говорити о ужету" (Селенић 2003: 30). Комад је изразито политички ангажован, реч је о историјско-политичкој драми. Извесне подстицаје за писање ове драме Селенић је свакако пронашао у свом романескном опусу.[14] Драма се састоји из тридесет сцена и већ насловом назначена је својеврсна композициона подељеност.

13 „Занимљиве су оне дидаскалије које представљају сцене без речи. Њих има неколико и све се тичу домаћих животиња које се такође 'усељавају' у Владанову кућу, односно животиња које се појављују на сцени" (Илишевић 2011: 157).

14 Лик Славољуба Медаковића, интелектуалца који се, након почетних опирања, напослетку укључује у политичка збивања, као и лик његове супруге Андре, прототипове имају у јунацима романа *Очеви и оци*, Стевану и Елизабети Медаковић.

Одредница „два дела" односи се на структурни, али и на семантички, односно временски план. Међутим, Селенић је истакао да сукоб између Карађорђа и Милоша Обреновића, који припада једном од двају основних временских сегмената, представља више парадигму него аналогију с дешавањима након Другог светског рата (Селенић 2003: 35). На почетку драме детаљно су описани ликови и места догађања, праћени временским упутима. Опширним уводним напоменама, којима се редитељу сугерише и то да поједини глумци могу играти различите улоге, нарушава се драмска илузионистичка конвенција: „Предлог писца да се пресвлачење глумаца који би играли по две улоге не сакрива од публике, као и сцена у којој сви затвореници играју Милошеву пратњу, има функцију брехтовског разбијања драмске илузије, односно јасног огољавања драмског ангажмана" (Илишевић 2011: 169). Напомена која се односи на измену глумаца, дакле, на извођење, као и пресвлачење на сцени, илустрација је демонстративности која се граничи с метатеатралношћу.[15] Кроз испољавање драмске самосвести у дидаскалијским упутствима за организацију сцене, редитељу је наглашено дата слобода. Карактеризација ликова је и дидаскалијска, кроз навођење година и начина говора актера, као и описа сценских костима. Промена места дешавања за собом повлачи и измену временских периода радње: канцеларија Интелиценс сервиса 1943. године, затвор после рата, Милошева диванхана у Крагујевцу 1817. и сунчани пропланак на коме су убијене мајка и девојчице усред рата. Својеврсну „оквирну причу" (Илишевић 2011: 168) чини разговор између пуковника Дагласа и мајора Атертона, централне су затворске сцене, док се сцене с Милошем и симболично стилизоване сцене с девојчицама смењују. Из претходно изреченог јасно је да Селенић не поштује аристотеловска драмска јединства, као и да је у обликовању дидаскалија и уводних напомена пресудан утицај имало Брехтово епско позориште.

Функција језичке диференцијације је илустровање контрастивности међу ликовима, али упркос начелним разликама, испољава се заједнички менталитет у (не)очекиваним сличностима у понашању. Наизглед недвосмислена подела на грађанство и пролетаријат, напредњаштво и реакцију, само је привидна. За све ликове заједнички су примитивизам, ниске страсти и идеолошка заслепљеност која иде до зверства. Синегдохално устројени ликови су представници појединих политичких оријентација, звања и титула, али запрепашћује истоветност у понашању, која генерише непрекидне свађе, физичке и вербалне сукобе, слично као ван граница решетака, само сада на ограниченом простору и у контролисаним условима:

> Реваншизам, као и у *Родољупцима* Јована Стерије Поповића, остаје присутан чак и онда када се судеоници немилосрдних идеолошких борби нађу у подједнако незавидној ситуацији. Из њих више не проговара само дубоко укорењено политичко убеђење, већ генерацијама уназад формиран модел понашања и менталитета (Радоњић 2006: 114).

15 „Он своје драме пише са јасном стваралачком усмереношћу на њихово извођење" (Илишевић 2011: 149).

Усмереност свих против свих срж је мотивације деловања ликова. Јован Ћирилов је као проблемску суштину драме истакао однос између пука и националне свести (Ћирилов 1990: 429), али Селенић се бави и ширим антрополошким феноменом. Универзализујући изоловану националну ситуацију, аутор пледира за третирање сваког историјског процеса с критичким отклоном.

Историјски апсурд и гротеска реализовани су помоћу декламација и песама које имају сличну функцију као Брехтов сонг: рецимо, стихови из драме *Јулије Цезар* тик уз „српски ђердан"; позивање на Немањиће попа Саве; обредна лирика („Рождество"); Титов говор са радија, за који је везана фуснота, што је траг епизације (Илишевић 2011: 166); партизанске и четничке песме. Врхунац апсурда постигнут је у сцени посете мајора Уче, када сви декламују *Почетак буне против дахија*, аналогно античком хору. Експлоатација митско-епске традиције у тој сцени доведена је до крајњег екстрема, до травестије. Апсурдно и церемонијално поздрављање малог краља може симболизовати клањање инфантилном ирационалном принципу, симболички историјској недораслости, али као и „залеђеност у пози" на почетку драме, пример је брехтовског гестуса. Гледалац је кроз нарушавање драмске илузије приморан да се суочи са страхотним последицама крвничких обрачуна појединаца заслепљених идеологијом, у којима страдају невини, те иза последње сцене може уследити само мук.

Ангажман у драми *Кнез Павле*

Наднасловом („Документарна грађа за историју Југославије и њеног намесника") и поднасловом („комад с тезом") последње Селенићеве драме, *Кнез Павле*, имплицира се ангажованост, чак с примесама аутоиронije. На делу је поново изразито непоштовање начела аристотеловске драматургије: распон радње је двогодишњи, уз промене места дешавања. *Кнез Павле* је политичка драма, у извесном смислу покушај рехабилитације кроз приказивање политичке и културне јавности, па и најшире схваћеног јавног мњења, и конструисање кнеза као готово трагичке личности. Павле је централна фигура, ступа у односе с великим бројем ликова, али у суштини је усамљен, далеко од „локалног парохијализма средине у којој влада" (Селенић 2003: 102). За лик кнеза Павла карактеристична је извесна статичност: он уздржано прати историјска дешавања од 1939. до избијања мартовских демонстрација. Бочне сцене служе илустровању прилика, реакција породице и шире јавности: боравак на Бохињском језеру, разговор Геце Кона са Слободаном Јовановићем и Милошем Црњанским, затим разговори Кембела и Влатка Мачека или Канелутија и грофа Ћана, полифонијска сцена у којој су изражене реакције чланова сомборског Српског културног клуба.[16] Све су то побочне линије радње какве налазимо и у претходним драмама, с тим што су у *Кнезу Павлу* искључиво упоредне, дакле, симултане и јед-

16 У тумачењима као да је пренебрегнута полифонична сцена, смештена у сомборски Српски културни клуб четрдесете године.

ноструке. Представићемо тек један пример антиилузионистичког прекида континуитета радње: транспоновање Павловог разговора са Чемберленом и Халифаксом између двеју сцена ћаскања с пријатељима, пролепса коју Најављивач оправдава „економичношћу и ефикасношћу".

За фигуру најављивача везан је наглашени гестус. Најављивач има функцију лика – кнез Павле му се директно обраћа у првој сцени, Најављивач уноси кафу у другој сцени и сл.; резонера – препричава дешавања с почетка 1941, разјашњава родбинске односе; коментатора – коментарише разговор регента и Мачека у возу: „Кладим се да ће променити тему!" (Селенић 1990: 376), или „Просто је невероватно колико су предвидиви!" (*Исто*: 377). Најављивач обавља и функцију хронотопског премештања и, по потреби, описивања ликова, те има улогу чак и у карактеризацији кнеза Павла, износећи кнезово унутрашње стање на почетку осме сцене, као и у деветој, на вест да је Мусолини окупирао Албанију, што су све примери антиилузионистичке рационализације. Гледалац је приморан да заузме дистанцу већ на почетку, кад се Најављивач обрати: „Сцена прва комада који ћете гледати следећа два сата..." (*Исто*: 271). Тобожње указивање на реквизите којих нема на позорници (која је, како је наведено у дидаскалијама, *углавном празна*) за последицу има потпуно разбијање драмске илузије. Аутор је увођењем ове фигуре и функцијама које јој даје загарантовао да неће доћи до уживљавања карактеристичног за театар натуралистичког типа. Говор Најављивача уједно надомешћује дидаскалије кроз дескриптивну функцију реплика, он чак покреће радњу тиме што најављује навођење разлога кнеза Павла за смену Милана Стојадиновића (Селенић 1990: 294, 295, 301). Остали ликови су на нивоу схема, како је истакао Јован Ћирилов (Ћирилов 1990: 436), као да су преузети из гињола, што сведочи о посебној стилизацији комада с тезом, који бива трансформисан у гротескну историјску трагедију. Измена глумаца који тумаче различите ликове, њихово клањање при појави, такође је пример брехтовског поступка, експлицитно објашњеног:

> Овде промене, по мишљењу аутора, допринеће жељеном, *представљачком*, условно *брехтовском* тону приказа ликова и догађаја, који инаугурише НАЈАВЉИВАЧ својом акцијом, и ликови, клањајући се публици када су најављени (Селенић 1990: 270).

Видимо да дидаскалије такође имају важну улогу у дезинтегрисању идентификацијске илузије и да су уобличене по узору на конструктивистички тип драме. Штавише, аутор директно напомиње како преузимање улога треба да се одвија „без икаквог пресвлачења или прикривања од публике" (*Исто*: 269), а реквизите треба мењати „не скривајући то од аудиторијума" (*Исто*). Сценографија је условна, с обзиром на то да су дешавања ситуирана на празну позорницу. Поред антиилузионистичке функције, огољеност позорнице има импликације и на семантичком, односно идејном плану драме, још више истичући усамљену позицију протагонисте.

Кнез Павле је жртва страних политичких фактора и туђих интереса, туђинац, који сам за себе каже „ја сам Енглез" (*Исто*: 334), али се у вођењу спољне политике ослања на савест, дужност и одговорност. „Тако

се у Селенићевом виђењу кнез Павле указује као једна од најтрагичнијих личности наше новије историје" (Протић 2004: 76). Трагички потенцијал је у безизлазности положаја, избор је наметнут и мора се бирати, а обе опције воде у пропаст, дакле, укинута је чак и могућност сукоба између слободе и нужности: „Зар је људски присиљавати човека да бира између две одлуке од којих ни једну не може донети?" (Селенић 1990: 412). Актуализована је примеса трагичности у добу које је трагедију докинуло због недостатка вредности које би биле супротстављене и кнез Павле остаје сам на историјској позорници.[17]

Закључна разматрања

Термин „ангажман" Селенић користи у кореспонденцији с идејним слојем дела. Не испољавајући идеолошко опредељење нити пристрасност, али ни повлађивање и обзир према предмету критике, транспонујући националну политичку историју, проширујући национални контекст до нивоа антрополошке перспективе, провоцира активирање критичке свести свог читаоца – гледаоца. У *Косанчићевом венцу 7* и *Ружењу народа* аутор комбинује елементе натуралистичке и конструктивистичке форме, али то чини с особитом намером, да појача ефекат зачудности. Иако је реч о делу „друштвено-политичке алегорије видљиво апстраховане стварности" (Бајчета 2023: 50), и у *Косанчићевом венцу 7* Селенић користи предности натуралистичке форме у реалистички устројеним, уверљивим дијалозима; стога се ова драма с правом „може оценити као 'најчистији' драмски текст, најреалистичније приказан" (Илишевић 2011: 181). У *Ружењу народа* Владан Бајчета уочава поступке симболизације и епизације (Бајчета 2023: 50), с тим што је у *Ружењу* нађена мера између конструктивистичке стилизације и натуралистичких, опет превасходно дијалошких и релационих елемената. Упркос документарној грађи и основи, у *Кнезу Павлу* отворено је наглашено како је намера да се драма изведе по узору на брехтовски театар, те се долази до антиилузионистичког театра, који је ипак заснован на документарној грађи, те се и за ову драму може рећи да се налази на размеђи натуралистичке и конструктивистичке форме. Бајчета је истакао да се „може пратити кретање од конструктивистичког ка натуралистичком моделу" (Бајчета 2023: 50) у Селенићевим драмама, док је сам аутор наглашавао да је „онолико […] међуфаза колико је уверљивих драма икад написано" (Селенић 1965: 67). Међутим, конструктивизам ипак није искључен ни у једној од драма и веома је важан, јер је сам Селенић конструктивизам сматрао условом ангажованости гледалаца, док су ипак задржане комуникативне предности натуралистичке форме.

Можемо закључити како се теоријске тезе налазе у високом степену корелације с иманентнопоетичким драмским елементима, као и с ауто-

17 Позивање на непостојеће вредности још је наглашеније цитирањем извода из Софоклових *Трахињанки* на крају драме.

ровим личним ставовима који се односе на ангажман појединца, посебно књижевника, чији је задатак макар да покуша пробудити друштвену свест код људи. У складу с тим и ауторов став којим закључујемо: „Мислим, међутим, да књижевност у својим најбољим примерима има ослободилачку функцију, односно да је често била та која је разоткривала табуе" (Јевтић, Селенић 1991: 58). Можемо закључити да је Слободан Селенић свом ангажману дао форму слободе, и обратно.

Литература:

Бајчета, Владан. „Схватање природе драмског стваралаштва у теоријском и антологичарском раду Слободана Селенића". *Сцена: часопис за позоришну уметност*. 59. 3 (2023): 48–53.

Брехт, Бертолт. *Дијалектика у театру*. Београд: Нолит, 1966.

Илишевић, Милена. *Жанровска преплитања у савременој српској драми: други чин расправе у два чина*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2011.

Јевтић, Милош. Селенић, Слободан. *Очи у очи са Селенићем*. Београд: Д'87, 1991.

Јеремић, Љубиша. „'Лукава недоследност' Селенићевог романескног писма: историја, идеологија, политика као узалудан говор". *Споменица Слободана Селенића: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004. 21–29.

Макавејев, Душан. „Меморандум Косанчићевог венца 7". *Споменица Слободана Селенића: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004. 29–33.

Пантић, Михајло. „Слика другог у романима Слободана Селенића". *Споменица Слободана Селенића: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004. 15–21.

Протић, Предраг. „Драма Слободана Селенића 'Кнез Павле' према књизи Нила Балфура и Сели Мекеј 'Prince Paul of Yugoslavia'". *Споменица Слободана Селенића: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004. 73–79.

Принс, Џералд. *Наратолошки речник*. Београд: Службени гласник, 2011.

Радоњић, Мирослав. *Стерија у огледалу двадесетог века: карактер једне комедиографије и њени трагови у делима А. Поповића, Д. Ковачевића, С. Селенића и В. Огњеновић*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине: Матица српска, 2006.

Сартр, Жан-Пол. *Шта је књижевност*. Београд: Нолит, 1981.

Селенић, Слободан. *Ангажман у драмској форми*. Београд: Просвета, 1965.

Селенић, Слободан. *Искорак у стварност*. Београд: Просвета, 2003.

Стојановић Пантовић, Бојана. „Мотивација у роману 'Пријатељи са Косанчићевог венца 7' Слободана Селенића". *Споменица Слободана Селенића: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004. 119–125.

Ћирилов, Јован. „Ружење народа у три драме" (поговор). *Драме*. Слободан Селенић. Београд: БИГЗ, 1990. 421–443.

Шукало, Младен. „Судар култура као поетички оквир у дјелу Слободана Селенића". *Споменица Слободана Селенића: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004. 55–65.

Извори*:*

Селенић, Слободан. *Драме*. Београд: БИГЗ, 1990.
Селенић, Слободан. *Очеви и оци*. Београд: Лагуна, 2009.
Селенић, Слободан. *Пријатељи*. Београд: Лагуна, 2009.

Jelena I. Marinkov

Engagement in Slobodan Selenic's Plays

The main goal of this paper was the application of the concept which has been already shaped in the theoretical study, in the interpretation of the plays written by the same author. When mentioning engagement in literature, one usually has in mind Sartre's definition of engaged literature. In the analysis of Slobodan Selenic's plays, we have also used Sartre's definition, which Selenic had in mind when giving his formulation of engagement. But Slobodan Selenic in his study *Engagement in dramatic form* presents a very specific understanding of this term: it certainly implies critical positioning and pointing out negative social aspects and counts on interaction with the audience, but for Selenic, engagement is above all a universal feature of drama. We have interpreted Slobodan Selenic's plays in context of his study *Engagement in Dramatic Form*. We have tried to examine whether the theoretical theses have a parallel in literary works and whether, and to what degree, each individual play is aligned with the previously presented theory.

In this paper, we have tried to apply the term engagement, understood in a very specific sense, analyzing Selenic's plays *Kosančićev venac 7*, *Ruženje naroda u dva dela* and *Knez Pavle*. We have determined the type of engagement in each and every play and examined whether the author managed to harmonize his own engagement with the form of the expression. Also, we have tried to make a value judgement which would be based on the adequacy of the form. We have tried to place Selenic's plays on the line of the typological vertical, which has the endpoints in naturalistic and constructivist dramatic patterns, according to the classification of form presented in the aforementioned study. We have analyzed the formal elements which constitute the engagement: composition, dramatic situations, characters, motivation, language (especially linguistic differentiation of characters), didascalies, but also the influence of Brecht's dramaturgy (epic theater) in constituting the dramatic flow and discourse.

Keywords: drama, engagement, Slobodan Selenic, form, naturalistic type of drama, constructivist type of drama, history, politics

821.163.41.09-31 Селенић С.
792.2.091(497.11) COBISS.SR-ID
186519561

Petar Grujičić
Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu
pgbarbarin@gmail.com

DRAMATIZACIJE ROMANA SLOBODANA SELENIĆA I TABUIZACIJA SRPSKE GRAĐANSKE DRAME

Ključne reči: dramatizacije, istorija pozorišta, građanska drama, postdramski teatar, politički teatar, angažman
Apstrakt: Tekst razmatra fenomen dramatizacija romana Slobodana Selenića kao autentičnu pojavu novije istorije srpskog teatra. Njen kontekst se tumači privlačnošću tabu teme iz najpoznatijih piščevih romana, o nestanku međuratnog srpskog građanstva u periodu nakon Drugog svetskog rata, ali i repertoarskim potrebama da se oživi žanr građanske drame, čiji je kratkotrajni razvoj bio prekinut još tokom dvadesetih godina XX veka. Razmatranih pet dramatizacija će, svaka na svoj način, pristupati svojoj delikatnoj temi, koristeći ponuđenu tipologiju likova i njihovih odnosa, čije etničke, socijalne, istorijske, rodne i ostale odlike postaju premetom jedne otvorene, neizvesne pozorišne igre. Ta neizvesnost se neće ticati samo intepretacije radnje, već i žanrovskih odlika koje će se kretati u širokom rasponu od komedije, dokumentarne feljton-drame do građanske tragedije. Teatrološki pristup istraživanja je nezaobilazno potaknut i temom angažmana koja u Selenićevim teorijskim razmatranjima ima privilegovano mesto, ali prema kojoj se odnosimo kao anahronom, ideološkom konstruktu koji se nepovoljno odrazio čak i u recepciji Selenićevog opusa. Na drugoj strani, okolnost da su srpska pozorišta vremenom počela da baštine dramatizacije Selenića kao svojevrsnu repertoarsku tradiciju, dovodi nas na teren plodnih istorijskih proučavanja o razvoju kulturnih identiteta, kojima će Selenić kod nas prvi ponuditi adekvatan tipološki okvir i scenografiju.

Po strani od piščevih teorijskih radova koji su najviše bili posvećeni teatru, organski spoj proze i pozorišta u opusu Slobodna Selenića u prvi mah nije toliko upadljiv, imajući u vidu da je broj romana ovde značajno veći od svega tri naslova celovečernje drame. Slika, međutim, postaje drugačija ako tu uključimo i dramatizacije Selenićevih romana. Niti jedan srpski prozaista starije i nove generacije nije bio u prilici da još za života svi njegovi romani budu dramatizovani i postavljani na pozorišne scene u koliko-toliko ravnomernoj dinamici.[1] Jedan od razloga te pojave nudi piščeva biografija:

1 Tekst razmatra dramatizacije samo onih romana koji su imali više inscenacija, kao *Očevi i oci* (1991,1992, 2023), ili dramatizacije sa više scenskih postavki poput *Prijatelja s Kosančićevog venca* (1982. dve postavke,

Selenić je decenijama predavao dramaturgiju na beogradskom FDU, njegovo mentorstvo na diplomskim radovima prošli su svi naši budući dramaturzi i scenaristi 70-ih i 80-ih godina XX veka, pa se i Selenićeva praktična, često i svakodnevna okupiranost opštim obrascima dramaturgije i naratologije neminovno odrazila na njegov prozni stil. I zaista, mnoge strukturne i stilske odlike Selenićevih romana, koje su autoru svojevremeno donele reputaciju „bestseler" pisca, manje su se ugledale na obrasce popularne beletristike, već pre na umeće dramskog komponovanja, ekonomisanja narativnim tokovima i verbalnim ispoljavanjima likova, u meri čija je složenost neuporediva sa romansijerima Selenićeve generacije, pa čak i, ispostaviće se, sa Selenićevim tekstovima pisanim za pozorište.

Ali osim tehničkog razloga, suštinska privlačnost Selenićevih romana za scensko uprizoravanje nadasve proističe iz njihove zajedničke teme o nestanku međuratnog srpskog, pre svega beogradskog građanstva nakon Drugog svetskog rata, i to u svim njegovim originalnim identitetskim, vrednosnim, socijalnim i demografskim aspektima. Ova okolnost je dodatno zanimljiva i sa stanovišta jedne šire teatarske rekonstrukcije, jer se neminovno dotiče građanske drame i njenog neobičnog mesta u istoriji srpske kulture. Nakon Nušićevih drama *Tako je moralo biti* (1899) i *Pučina* (1900), srpska građanska drama svoje obećavajuće početke nalazi u delima Vojislava Jovanovića i Milutina Bojića, da bi nakon Prvog svetskog rata doživela nagli prekid i nastavila da tavori kroz retke, mahom neizvedene tekstove Milivoja Predića i Dragoslava Nenadića; već do kraja 20-ih godina, za nju kao da nestaje svako interesovanje i pisaca i publike. Ali, upravo te dvadesete i tridesete godine prošlog veka su početak zrelog razdoblja u biografijama mnogih Selenićevih glavnih junaka, što pozorišne dramatizacije ispituju i kao mogućnost nastavka razvitka građanske drame. Taj produktivan istraživački trend je u srpskim pozorištima prisutan još od druge polovine 70-ih godina, beležeći svoje vrhunce u žanrovskim persiflažama *Ranjenog orla* Mir Jam, kao i u Nušićevoj *Pučini* u čuvenoj režiji Dejana Mijača. Način na koji su dramatizacije Selenića nastavile ovaj trend je karakterističan ne samo za doba u kojem su nastale već i, kao što ćemo videti, za duh srpske građanske drame kao autentične scenske vrste.

No, jedna od posebnosti srpske građanske drame u evropskom, a onda i u južnoslovenskom kontekstu – kao ujedno i najverovatniji razlog njenog pomenutog opadanja – ticala se skoro potpunog odsustva društvenog aktivizma. U rasponu između naturalizma i melodrame, ona nije imala ambicije da zastupa nijedan društveni sloj, niti da ispravi bilo koju društvenu nepravdu, već se mahom fokusirala na neposredni opseg svoje pažnje, pre svega kroz prikaze identitetske opozicije gradskog i patrijarhalno-ruralnog svetonazora, kao i na sukobe koji su ovu opoziciju pratili na generacijskom i porodičnom planu.[2] Upravo tu nailazimo na prvo od razmimoilaženja Selenića kao teoretičara i pisca, a sve povodom studije *Angažman u dramskoj formi* (1965). Iako se radi

i jedna 1985) ili *Pismo/glava* (1985, 1987). Zato su van našeg vidokruga ostali *Memoari Pere Bogalja* u dramatizaciji Sime Krstovića (1970), dramatizacija romana *Timor* mortis, koja je ostala samo u repertoarskim najavama, kao i filmska ekranizacija romana *Ubistvo s predumišljajem* (1995).

2 O odsustvu društvenog aktivizma u srpskoj građanskoj drami vidi: Grujičić 2020.

o prvoj srpskoj monografiji o poetici moderne drame i njenim formalnim novinama, uz adekvatno referisanje na tekuće dramske i teoretske evropske trendove, danas nam izgleda donekle neobično insistiranje da se svi ovi aspekti podrede jednom toliko nejasnom, u osnovi vanestetskom sadržaju pojma angažmana, za koji i sam autor troši nemalog truda u pokušajima da ga definše u svojoj knjizi. Marksistička intoniranost jasno ukazuje na ideološko poreklo teorijske inspiracije, no uprkos tome, na prvih desetak stranica nalazimo na zaista uverljive relativitizacije pojma angažmana, pre svega u svetlu neizbežnih autorskih i recepcijskih pristrasnosti, kao i na jednu od definicija angažmana kao sumi „autorovih pristrasnosti dovedenih u jedan politički, religiozni, socijalni ili filozofski fokus" (Selenić 2003: 37). Rečeni citat nam zapravo ponajbolje reprezentuje razloge zbog kojih je ovaj termin u stručnoj literaturi kasnije zamenjen drugim (aktivizam, politički teatar i dr.), iako se on, uprkos silnom manipulativnom potencijalu i posledičnim iskustvima, i dalje nesmanjeno rabi u srpskoj kritici, te različitim festivalskim i konkursnim programima. Stoga ocene o „naprednom" i „nazadnom" angažmanu pojedinih dela i autora spadaju među najslabije stranice ove knjige, iako će imperativu angažmana, ako je suditi po podnaslovu drame *Knez Pavle* – „komad sa tezom" – Selenić ostati veran do kraja karijere.

U svetlu predstojećih razmatranja, još je indikativniji Selenićev odnos prema kategoriji građanskog u njegovim teatrološkim studijama. Povodom nastojanja drame modernizma da prevaziđe klasično građansko pozorište XIX i XX veka, ali i u duhu tada sveprisutnog marksizma, Selenić termin „građansko" mahom koristi kao vrstu opšteg mesta („Realistička drama je od svog nastanka građanska drama" – Selenić 1971: 60), ali kao i negativan kvalifikativ u opisivanju potrebe novih pravaca da prevaziđu nasleđene forme i ograničenja. Takođe je primetno da u predgovoru *Antologije savremene srpske drame*, zadugo jedine istoriografije naše posleratne drame, ne zatičemo reč „građanski" u opisu niti oceni bilo kojeg razmatranog teksta. Izuzetak su retke komedije o stanarskim sporovima oko uzurpirane imovine, kao i unutar korica knjige prvi put objavljen tekst *Maratonci trče počasni krug* Dušana Kovačevića i njihov podnaslov: „Desni profil Beograda".

No, da je pisanje drama, u svetlu Selenićevih rasprava o angažmanu, „uvek kontrolisani rezultat jedne namere" (Selenić 2003: 37), ponajbolje će opovrgnuti iskustvo pozorišnih čitanja Selenićevih romana, inspirisano slikom (beo)gradskog življenja tokom različitih perioda XX veka. Iz romana u roman, ta slika će postati predmetom sve potpunijih istraživanja i rekonstrukcije. Njenu socijalnu specifičnost i pozorišne potencijale ponajbolje opisuju poznate reči Stevana Medakovića, glavnog junaka romana *Očevi i oci*:

> Beograd je postao grad u kome ni jedan čovek, ni jedan stari ni novi društveni sloj nije na svom pravom mestu. Studenti služe kao kelneri, penzionisani činovnici prodaju đinđuve i opravljaju kišobrane, ljudi koji ni svoje ime ne umeju valjano potpisati dižu mnogospratne palate, gomilaju se kapitali i imanja za koja niko ne zna odgovora na pitanje: otkud i kako? – u isto vreme mnogi naučnik, profesor i zanatlija pita se posle

> petog u mesecu šta će sutra ručati. Sve je u zadihanoj jagmi i jurnjavi da bi se zahvatilo što više sa što manje zasluge i truda (Selenić 1988: 145).

Ali te reči zapravo nisu ni Medakovićeve ni Selenićeve, već sažetak iz odlomka monumentalne *Karakterologije Jugoslovena* Vladimira Dvornikovića, čiji originalni pasus glasi:

> U sveopštoj pokretnosti i labilnosti nije još uopšte ni mogućno uhvatiti neke ustaljene socijalne konture; Beograd je zasad još uvek grad u kome možda još ni jedan čovek, ni jedan stari ni društveni sloj nije na svom pravom mestu, u svojoj pravoj funkciji. Ni statistika staleža i zanimanja ne daje jasnije i ustaljene slike. Studenti, „akademski građani" prodaje mleko ili služe kao „kelneri", a penzionisani činovnici bave se sitnom trgovinom, svim i svačim. Ljudi koji ne umeju ni svoje ime da potpisu dižu mnogospratne palate; gomilaju se kapitali imanja za koja niko ne zna odgovora na pitanje; otkud? I kako? U isto vreme, mnogi intelektualac, naučnik, književnik, umetnik, koji je u datom momentu pozvat da kao „kulturna legitimacija" pretstavlja naciju i u inostranstvu – pita se posle petog ili desetog u mesecu: šta će sutra ručati? Sve je u zadihanoj jagmi i jurnjavi da bi se dohvatilo što više sa stola privrede i zarade (Dvornikoviċ 1990: 729).

U periodu pisanja romana (objavljenog 1985), Dvornikoviċ i njegove dubinske, mračne dijagnoze o tipologiji južnoslovenskih identiteta prećutno su zabranjene i već dobrim delom zaboravljene,[3] ali je uticaj Dvornikovića na Selenića, i to ne samo u citiranom odlomku, u *Očevima i ocima* direktan i nesumnjiv. Čak, zahvaljujući Seleniću i dramaturzima njegovog najpoznatijeg romana, Dvornikovićevu opservaciju možemo pouzdano smatrati najrabljenijim citatom iz jedne naučne studije u srpskim pozorištima uopšte!

Ali konstatacija jedne posuvraćene, naglavce izvrnute socijalne slike i njenih travestiranih uloga, ujedno je i povoljnost, inspirativna postavka jedne autentične pozorišne scene, liminalne zone za transformaciju identiteta na višoj ili pak nižoj vrednosnoj skali. To je i ona bazična pozorišna situacija koju istoričarka Eriha Fišer Lihte prepoznaje kao nit-vodilju, osnov i scenografiju razvoja čitave istorije evropske drame, a u kojoj se, naročito na kraju XIX i početku XX veka, građanski stalež i njegov teatar vide kroz optiku raspada porodice, unutar koje je pojedinac prinuđen da svoj identitet prikriva ili potiskuje. I još šire: gradski poredak i njegovo nepodudaranje sa tekućom slikom stvarnosti, po Lihte je zapravo univerzalni odnos sveta i pozorišta, svejedno da li se to ticalo grčkog polisa, srednjovekovnog pučkog teatra ili gradova iz doba prosvetiteljstva Italije i Francuske:

> Pozorište se ovde upotrebljava kao model sveta, međutim ne kao odraz sveta niti kao metafora, već kao model pomoću kojeg se različite konstelacije mogu proveriti na eksperimentalan način. Pozorište kao model otvara mogućnosti igre s različitim konceptima identiteta, s onakvim kakvi se artikulišu i kad postoji distanca spram uloge i kad ne postoji. Zatim, takvo pozorište omogućava da se temeljne građanske vrednosti ne insceniraju i ne prenose samo kao pozitivne, već da se kritički proveri njihov stvaran sadržaj i odgovaraju li stvarnosti (Fischer Lichte 2002: 138).

3 O Vladimiru Dvornikoviću, njegovoj stvaralačkoj i privatnoj biografiji, opusu i recepciji, naiscrpnije je posvećen temat časopisa *Delo* (1991).

Iako u našoj kritici i esejistici neprimećen, uticaj Dvornikovića je naročito prisutan u domenu Selenićevog ukupnog enciklopedijskog istraživanja o geneaologiji, identitetskom poreklu i karakterologiji, a manje kroz realističke prikaze porodičnog i socijalnog života. Razočarana nostalgija za identitetskim poreklom učestalo izbija u prvi plan ovakvih uvida, i to na upadljivo sličan način na koji su o tome početkom XX veka prvi put sa pozorišne scene govorili likovi poput pukovnika Ostoje iz *Naših sinova* (1906) Vojislava Jovanovića:

> PUKOVNIK: Nema u ovoj zemlji, ženo moja, drugog sveta, nego baba-Jovanovih sinova sa Mrčajeve glave! Nema!... Kome otac nije čuvao goveda na Mrčajevoj Glavi, on je nosio porcije u Bečkereku. Kome nije nosio porcije u Bečkereku, on je prodavao simite u Beogradu. Cincari i Čivuti su u ovoj zemlji, ženska glavo, sva gospoština od plemenita soja i koljena (Jovanović 1987: 113).

Poput svojih velikih pozorišnih prethodnika, i Selenić teme svojih romana manje vidi u tekućoj socijalnoj i porodičnoj slici, već pre u njenoj višegeneracijskoj panorami, ne libeći se u pozorištu inače česte i neizbežne (stereo)tipizacije. U njoj su likovi građanskog staleža mahom prikazani kao dekadenti-usamljenici, osobe iskošene psihologije i seksualnosti, pacijenti naslednih bolesti ili groteskni bogalji. Na drugoj pak strani, bilo u neposrednom sukobu bilo kroz generacijski pogled unazad, predstavnici patrijarhalnog sveta su surovi, orijentalni, primitivni. Ova opozicija nam je već dobro poznata iz srpske građanske drame i komedije, a njen balans Selenić narušava unošenjem novog identitetskog obrasca koji se pojavljuje na istorijskoj sceni – onog posleratnog, revolucionarnog, jugoslovenskog. U ovom trouglu odvijaće se radnja svih Selenićevih romana, ali će se pojava trećeg identiteta, umesto pomirenja ili otvaranja novih perspektiva, ubrzo ispostaviti kao regresija na jedan još ruralniji, atavistički, anticivilizacijski ili čak (samo)ubilački kulturni koncept.

Kako su ovu identitetsku postavku rešavale dramatizacije?

Među razmatranih pet dramatizacija, Selenićevi *Prijatelji sa Kosančićevog venca* su u odnosu na roman umnogome zasebno, ali i tematski redukovano dramsko delo. Najupadljivija je promena žanra u komediju, kao i proširenje toka iz drugog dela romana, o događajima oko uzurpacije kuće na Kosančićevom vencu. Time je priča o vlasniku kuće, Vladanu Hadžislavkoviću i njegovom štićeniku, Istrefu Veriju, svoju protivtežu pronašla uvođenjem kolektiva „Jugoslavije u malom", sačinjene od pripadnika naroda tadašnje SFRJ, datih u šturim, mahom karikaturalnim crtama, kroz govorna ispoljavanja obojena (pre)naglašenim lokalizmima. Sa svojih preko 20 lica, tekst ne ostavlja prostora za razvoj one intimističke, povremeno kamerne atmosfere iz romana, pa se nemogućnost Hadžislavkovića da ostane i opstane u rođenom domu pretvara u alegoriju o kući koja potpuno menja svoju „krvnu sliku": novi stanari ne uzurpiraju samo stambeni prostor, već i nešto još važnije – identitetsku legitimaciju građanina, tj. Beograđana.

Uprkos velikoj popularnosti komedije i njenim pozitivnim kritikama (među kojima posebno izdvajamo onu Jovana Hristića, koji je tu najbolje osetio

mogućnost razvoja jedne kompleksne građanske teme),[4] dramatizacija ipak ostavlja utisak redukcije romana, povremeno i njegovu banalizaciju. Tema o nestanku srpskog građanstva tu nije ni mogla postati klasična građanska drama pre svega zbog nemogućnosti kreiranja porodične slike – glavni je lik prikazan kao dekadent, usamljenik homoseksualnih sklonosti, čiji odnos prema sopstvenom nasleđu iskazuje poklič: „Porodice, ja vas mrzim!" (Selenić 1987: 134). Uopšte, srpsko građanstvo Selenića interesuje prevashodno u njegovoj degenerativnoj, višegeneracijskoj panorami, pa mu se ovim povodom verovatno učinila umesnom pojačana, komediografska tipizacija kao osnov za igru jedne koloritne identitetske travestije. Ma koliko da je o istinskim razlozima takve Selenićeve procene danas moguće samo spekulisati, ona je neizbežno morala bila uslovljena ograničenjima tekuće javne recepcije kojoj on tada – a danas, nažalost, još i manje[5] – nije bio u mogućnosti da parira kompleksnom postavkom iz romana o dekadentnom Beograđaninu koji, emotivno i hrabro, pokreće privatni projekat civilizovanja svog štićenika Albanca i njegove integracije u tradicionalnu gradsku sredinu.

Najveći pomak u dramatizacijama Selenića kao vrsti scenskog eksperimentisanja dogodiće se sa dramatizacijom romana *Pismo/glava*, Dubravke Knežević, nedugo nakon objavljivanja romana (1984). I Selenićevo delo je takođe narativni eksperiment, strukturisan u devet poglavlja-iskaza u prvom licu jednine od strane četiri glavna lika. Sa elementima skaza i toka svesti, iskazi-ispovesti u romanu obuhvataju vremenski protok u trajanju više od četiri decenije i čine polifonični, pozorišno strukturisan splet monologa. Dotičući tabu temu Golog otoka, roman otvara i, pomalo „rašomonski", pitanje autentizacije ponuđenih iskaza, uokvirenih pojavom duha Maksimilijana, izdanka stare porodice Dimitrijević, mladog dijabetičara koji će svoju preranu smrt dočekati pod nerazjašnjenim okolnostima policijske istrage u posleratnom Beogradu. Inspirisana ovom strukturnom polifonijom i uplivima fantastike, Kneževićeva je ponudila potpuno originalan tekst, u podnaslovu opisan kao „pokušaj pojedinačnog pripovedanja – kompjuterski zapis romana". Za ovu priliku izdvojićemo samo dve najupadljivije izmene, od kojih se prva, najočiglednija, tiče fragmentarne strukture, objedinjene u 2 čina sa ukupno 24 scene. Većina scena je ponuđena u vrsti interaktivne metanaracije,

4 Znatno kritičniji prema predstavi nego prema tekstu *Prijatelja*, Hristić se osvrće na nezavidnu istoriju srpske građanske drame i Selenićev tekst ocenjuje kao „ozbiljni korak" ka prvoj, još nenapisanoj beogradskoj drami (Hristić 1992: 50). Iako verujemo se do nje, kao što ćemo videti, u opusu dramatizacija na kraju ipak došlo, za uticaj *Prijatelja* i njihove velike popularnosti danas možemo reći čak da je bio i negativan, kao preteča jednog vulgarnog, višedecenijskog pozorišnog i TV-žanra tzv. kursadžija, karikaturalne revije pripadnika „naroda i narodnosti" SFRJ u ambijentu večernje škole, upravo onakve kakva je prvi put prikazana u *Prijateljima*.

5 Tome u prilog najbolje svedoči poduži tekst *Od Pigmaliona do Golema* Dejana Ilića, posvećen Selenićevom opusu i njegovoj kritičkoj recepciji, „sa ciljem da se protumači njihova politička, ili, preciznije, ideološka osnova" (Ilić 2010: 206). No, uprkos ovoj uvodnoj ogradi, na delu je pokušaj temeljne denuncijacije Selenića, a koja započinje upravo romanom *Prijatelji*. Već i sama okolnost da se, uprkos pozivanju na primer Šoovog klasika, identiteti likova razmatraju van svojeg dijaloškog, polifonijskog i, u suštini, teatralnog konteksta, autora neizbežno dovodi do grubih ogrešenja i nasilne politizacije čiji nas mentalni konstrukti, istini za volju, neretko podsećaju na Selenićeva mladalačka dociranja o „naprednom" i „nazadnom" angažmanu pojedinih inostranih i domaćih klasika.

predstavljene kompjuterskim „plotovima" (epoha personalnih računara se tih godina tek naslućuje, uz jednu arheologiju termina koju je danas prilično lako zameniti „folderima", „slotovima" ili „ikonama"), pa stoga pouzdano možemo reći da se radi o prvom srpskom dramskom tekstu čija se radnja odvija u sajberspejsu.

Ovaj inovativan pristup je pre svega omogućio rešenja vremenskih skokova u prikazima radnje, iz prošlosti u budućnost i obratno, naročito prilikom inscenacije fantastične linije o Maksimilijanu koji se vraća iz mrtvih. Ujedno, pomenuta struktura je funkcionalno opravdala i drugu veliku intervenciju u odnosu na roman, povodom lika Šampiona koji u Kneževićkinoj dramatizaciji postaje Sveta revolucija, lik-demijurg, nalik onima iz video-igara, čije pojave direktno i indirektno upravljaju sudbinama ostalih likova. Ovo rešenje u prikazu jednog velikog identitetskog preobražaja (lažnog ili stvarnog, svejedno) lika Šampiona, kao fanatičnog komuniste koji se na kraju pretvara u fanatičnog pravoslavca, premestilo je čitavu priču na temu o „revoluciji koja jede svoju decu", dakle bez one realističke pozadine koja bi jednu privatnu ideološku metamorforzu prikazala kao vid perverznog konvertitstva. Posebno je zanimljivo što se ovde, kao i u romanu, srpska građanska situacija posmatra u okrilju prosečne porodice sa kraja sedamdesetih i početka osamdesetih, iz perioda socijalizma, a koja povratak svojeg prethodnika, povampirenog Maksimilijana (asocijacije na Nušićevog *Pokojnika*, ali i na komediografski opus Dušana Kovačevića, koji se tih godina nalazi u svojem zenitu su neminovne) tretira kao utvaru – jer on to zaista jeste!

Začuđujuće inovativna u formalnom postupku, Kneževićkina dramatizacija *Pismo/glava*, nažalost, nije imala dug i uspešan scenski život.[6] Eksperimentalna suština teksta, međutim, otvoriće pogled na mogućnosti svojevrsne igre u naporednim postavkama čitavog spektra različitih kulturnih identiteta u prikazu srpske građanske situacije i konflikata čiji je ishod podjednako neizvestan na vremenskom, kao i na žanrovskom planu. Ipak, ne uvek uzročno-posledična, već nadasve asocijativna veza međusobno udaljenih vremenskih planova – ostaće kao problem čak i u *Ruženju naroda u dva dela*, najpoznatijoj Selenićevoj drami (koja ima paralelnu premijeru sa beogradskom verzijom *Pismo/glava* iz 1987), dok će Kneževićeva za isti problem ponuditi jedno originalno, inteligentno strukturno rešenje, koje nam sa današnje distance izgleda aktuelnije od interpretacije romana smeštene u njega.

Selenićevo glavno delo *Očevi i oci*, osim svojim dobom nove, kontroverzne dokumentarne rekonstrukcije međuratnog Beograda, za scenu se preporučilo i svojim klasičnim porodičnim trouglom otac–majka–sin. No, tu je i paradoks ove porodično-građanske slike, jer majka Elizabet je strankinja, čije iskustvo

6 Koristimo priliku za citat odlomka iz autografa koji je, kao komentar na tekst studentske pozorišne kritike potpisnika ovog teksta (predstave *Pismo/glava*, u režiji Vladimira Lazića i u izvođenju BDP-a 1987), Dubravka Knežević, u svojstvu asistenta FDU na predmetu Dramaturgija, napisala o svojoj dramatizaciji: „Prvo je Kneževićeva pretumbala Selenićev roman i različite monološke iskaze junaka dovela u neposrednu vezu preko vrlo jasne okosnice – povampireni Maksimilijan dolazi da konačno privede kraju raspadanje jednog sistema i sveta. Onda je Lazić od njene dramatizacije uradio ono što je ona radila sa romanom, načinio kompletnu pretumbaciju eda bi ispričao priču o revoluciji koja jede svoju decu (dete nije Maksimilijan, već Sveta Revolucija)". (Iz privatne arhive P. Grujičića.)

implicira jednu nepristrasnu distancu na specifičnosti beogradske sredine, ali i šire, na građansku situaciju kao na idealizovan vrednosni koncept, naročito iz ugla onih balkanskih tradicionalnih zajednica koje u svojim geografskim jezgrima nisu ni imale iskustvo gradskog života.

Sve tri dosadašnje dramatizacije romana *Očevi i oci*, Nenada Prokića (1990), Petra Marjanovića (1991) i Kate Đarmati (2023), za razliku od pomenute dramatizacije *Pismo/glava*, ne posežu za radikalnim interpretacijama i ostaju u okvirima onoga što se kolokvijalno naziva vernim dramatizacijama. Ali da je dramatizacija uvek i čin transformacije koja nužno (re)interpretira roman, dokazuju upravo međusobne razlike tri teksta. Društvene kontroverze koje su pratile pojavu romana *Očevi i oci* (1985), a potom i nekoliko godina odlagana premijera u Ateljeu 212 (1992), recepciju javnosti su usmerile prvenstveno na dokumentarni nivo romana, u kojem je nestanak međuratnog srpskog građanstva prvi put predstavljen kao arhetipska, dubiozna tabu tema srpske kulture i društva. Provokativnost nije bila samo u ponuđenoj rekonstrukciji o načinu uspostavljanja revolucionarne diktature u SFRJ, već i u široj, prilično mutnoj, upravo „dvornikovićevski" mračnoj identitetskoj slici jugoslovenskog koncepta i njegovih kontroverzi.

Stoga ne iznenađuje što je prva u hronologiji nastanka, Prokićeva dramatizacija, ujedno i vrsta edukativnog tabloa, koji će, naporedo sa glavnim likovima romana, na scenu izvesti jedan defile istorijskih ličnosti, među kojima i neke sa reputacijom disidenata poput Milovana Đilasa, Slobodana Jovanovića ili Aleksandra Rankovića (svega nekoliko meseci kasnije 1991. godine, u JDP-u će biti izveden i *Knez Pavle*, na jednom slično dokumentarno-feljtonskom fonu i sa karakterističnim nadnaslovom: „dokumentarna građa za istoriju Jugoslavije i njenog namesnika"). Ovu dokumentarnu ravan razumemo nadasve kao neophodnost da se publici predstave u tom trenutku zaboravljene ili tabuizirane ličnosti i događaji, uz takođe neophodne dramaturške intervencije. Neke od tih intervencija se tiču iznudice da jedan lik glume dvojica glumaca različitih generacija, dok Prokić prvi put potencira ono što će i ostale dramatizacije *Očeva i otaca* prepoznati kao moćan pozorišni oslonac – isticanje lika supruge Elizabet. Baš zato što je strankinja, Elizabetine opservacije o Srbima kao što je ona „rdžav gradžanin" i o Beogradu kao „transfuziji klasa" donose posebnu moć autentizacije, dok njena uloga u porodičnom, a kasnije i ljubavnom trouglu, priču neizbežno odvodi na plan melodrame. Pomalo neočekivano, Elizabet u dramatizacijama, a još više prilikom inscenacija, počinje da u identifikacijama publike ostavlja utisak čak glavne protagonistkinje *Očeva i otaca*![7]

Ravan dokumentarne rekonstrukcije ipak ostaje primarni Prokićev fokus, što ujedno amortizuje jedan važan strukturni problem, a tiče se okolnosti da priča o sinu Mihajlu, donekle iznenadno, počinje tek u drugoj polovini romana. Iako logika prozne naracije to ne vidi kao problem, Selenić se tu našao u strukturnoj, već dobro nam poznatoj konstelaciji iz jedne ranije građanske drame, Nušićeve *Pučine*. Ono što se Nušiću često zameralo povodom *Pučine*

7 To dovodi čak i do takvih situacija da predstave *Očevi i oci*, ali i nova izdanja romana, u propratnim materijalima budu reklamirani kao nova varijanta *Švabice* Laze Lazarevića – iako Elizabet uopšte nije glavna junakinja romana, a njeni iskazi čine tek jednu od narativnih linija!

– čak i od strane samog Selenića[8] – da naglo i naizgled neopravdano uvodi priču o smrti deteta, te da na polovini drame otpočinje novu priču bez dovoljne povezanosti sa prethodnom radnjom, dešava se upravo i u *Očevima i ocima*. Prokić, međutim, tretman vremena nastoji da potpuno prenese iz romana na scenu kroz česte monološke partije i vremenske skokove, tako da se i uvođenje priče o Mihajlu, njegovom sukobu sa roditeljima i pogibiji, odvija postepeno i funkcionalno, u epizodičnom sledu jedne velike slagalice u istorijskom ramu brojnih ličnosti i događaja.

Naporedo sa Prokićevom, svoju premijeru je imala i dramatizacija romana *Očevi i oci* Petra Marjanovića u SNP-u (1991). Ovaj tekst izdvajamo kao do sada najdosledniji pokušaj da se od Selenićevog romana napravi realistična građanska drama: radnja se odvija u stanu Medakovića i umešno balansira sve odnose u porodičnom trouglu; takođe je i naglašen intimistički prikaz u odnosu muža i žene (otvoren kraj čak ostavlja mogućnost da Elizabet nije napustila Stevana), a diskusioni nivo dijaloga postoji čak i u svađama oca sa njegovim devetnaestogodišnjim sinom. Simptomatično, u dramatizaciji izostaje citiran Dvornikovićev odlomak iz romana,[9] i sve gravitira ka zatvorenoj, „dobro skrojenoj" dramskoj strukturi. Iako su svi uzusi građanske drame pedantno zadovoljeni, čitav onaj identitetski dinamizam, tenzija i polemičnosti iz romana bivaju podvrgnuti jednoj čvrstoj melodramskoj logici, uz rezultat koji se – naizgled paradoksalno u svetlu naših razmatranja o Selenićevim romanima kao potencijalnim građanskim dramama – pokazao kao najslabiji u konkurenciji ostalih dramatizacija.

I najposle, tri decenije kasnije, Narodno pozorište u Beogradu izvodi *Očeve i oce* u dramatizaciji Kate Đarmati, najkompleksnijeg teksta koji je Selenićev opus do sada ponudio za pozorište, u formi i sadržaju jedne istinske, virtuozne majstorije. Za razliku od prethodnih dramatizacija, ali i Selenićevih drama takođe koncipiranih za velike ansambl predstave (ni jedna od njih nema manje od 20 lica, dok Marjanovićeva dramatizacija ima 35, a Prokićeva čak 42 lica!), Đarmati u *Očevima i ocima* fokusira svega osam likova i njihove odnose. Iako pisan u postdramskoj formi koja u svoje 22 scene kombinuje klasični dijalog, monološke iskaze, ilustracije, ispovesti i poeziju, na delu je i jedno čvrsto strukturno uramljivanje. Ono počinje rođenjem sina, čime se priča o najmlađem Medakoviću, uz jedan horalni uvod, recitovanje junačke epike i čitavu jednu efektnu poliglosiju, odmah fokusira kao osovina dramske radnje i njena buduća, tragički neostvarena perspektiva. Naspram dvornikovićevske haotičnosti Beograda, dat je i hijerarhijski uzor engleskog građanstva, oličen u Elizabet, kao i njen srpski pandan u patrijarhalnom kodeksu kroz proširen

8 Zahvaljajući Vladanu Bajčeti, u njegovoj studiji o Seleniću nalazimo i razmatranja o Selenićevim kritičarskim ocenama Nušića. Jedna od njih se tiče upravo *Pučine,* ocenjene od strane Selenića kao „bezvredno delo iz mirjamovskog litearanog arsenala". Tekst je označen kao plitak, psihološki neuverljiv i pun klišea, a siže je predstavljen ovako: „*Pučina*, Nušićeva melodrama iz beogradskog života sa početaka našeg veka, jeste srceparateljna priča o neverstvu jedne žene, raspadu jednog braka i smrti jednog nedužnog deteta" (Bajčeta 2023: 313). Ne možemo a da ne primetimo da je citirani siže upravo onaj iz *Očeva i otaca*.

9 Dvornikovićevu opservaciju Prokićeva dramatizacija plasira kao Stevanovu debatu sa Slobodanom Jovanovićem u svojoj 12. slici, a Đarmati unutar jedne obične, naizgled svakodnevne prepirke sina Stevana i oca Milutina, takođe u 12. sceni.

lik vaspitačice Nanke. U duhu tradicionalne tipologije srpske građanske drame i komedije, Nanka je, iako žena, predstavljena kao ideolog u očuvanju srpskog patrijarhalnog kodeksa („Zar moral, stotinama godina stvaran, olako odbaciti, zbog nekog stranog koji ne poznajemo kako valja?"; Selenić / Đarmati 2023: 16), uz takođe pojačan lik Milutina, najstarijeg Medakovića i njegovu izoštreniju funkciju rezonera sa posebnom vrstom autoriteta.

Posebno je efektna u dramatizaciji i artikulacija tri naporedna generacijska plana, kao tragičke freske o „prokletstvu roda" i očevima koji ne uspevaju da izađu iz senke svojih patrijarhalnih autoriteta, što rezultira nihilističkim ishodom – (samo)uništenjem najmlađe generacije, zaposednute „zlim dusima" novih ideologija. Dejstvo arhetipa, u Selenićevom opusu nagovešteno ili čak potcenjeno kroz labavu, mahom asocijativnu vezu vremenski udaljenih narativnih linija, kod Đarmati je prvi put dobilo svoju scensku erupciju, nudeći pogled na jednu neslućeno široku istorijsku, ali i žanrovsku panoramu. U toj panorami Đarmati je kroz lik Rahele uspela da temu *Očeva i otaca* proširi čak i na tragički plan holokausta, ali i da Selenićevim likovima ponudi neke nove replike koje, osim što formulišu suštinu prikazanih događaja, nose i jednu specifičnu, metateatralnu težinu. Izdvajamo neke od njih:

> MILUTIN: Ima jedna „pozorišna predstava" koja se često izvodi u čudnim, politički nestabilnim zemljama. Kod nas je imala premijeru 27. marta 1941. U toj predstavi menjaju se glumci, malo se promeni scenografija i dijalozi, ali suština priče i režiseri uvek su isti, oni se menjaju. I posledice ostaju iste (Selenić / Đarmati 2023: 28).
> MILUTIN: Te večeri, 29. marta 1945. Za sve, pa i za nas Medakoviće, došlo je vreme velikog prekida, nastanka početka kome ništa ne prethodi, sadašnjosti bez prošlosti, vreme sinova bez očeva i majki, vreme očeva bez nastavljača (Selenić / Đarmati 2023: 41).

U poređenju sa prethodnim dramatizacijama, uspeh Đarmati se može objasniti i dvema promenama iz pozorišnog i društvenog okruženja. Prva je tehničke prirode i tiče se legitimacije nove, u Selenićevom dobu nepoznate postdramske tehnike i strukture pisanja, kao kombinacije čitavog spektra epskih i dramskih postupaka. Iako se u konkretnom slučaju zaista radi o superiornom pristupu, ostaje tek da se vidi koliko bi ponovna inscenacija ovako strukturisanog teksta, namenjena konkretnoj (i jedinoj?) inscenaciji uopšte bila moguća. Druga se tiče promene društvene klime koja se odigrala u poslednje tri decenije, pre svega povodom brodoloma jugoslovenske epizode, ne samo kao državnog već i identitetskog eksperimenta sa i dalje neizvesnim, možda još gorim posledicama od dosadašnjih. U tako drastično izmenjenoj kulturnoj i društvenoj klimi, slika o sudbini srpskog građanstva u svetlu naknadnih istorijskih uvida i uticaja koje je Selenić crpeo od anatemisanog Dvornikovića, otkrivaju nam se kao pitanje o kojem se danas možda može hladnije glave razgovarati, ali koje u srpskom teatru i dalje nosi potencijal za katarzične efekte koje garantuju samo najveće tabu teme jednog društva.

Stoga nas, upravo zbog postignuća tog emocionalna plana, dramatizacija Kate Đarmati dovodi do paradoksa koji je Fišer Lihte opisala kao situaciju u kojoj: „Prodor strasti u simbolički poredak ne uzrokuje samo pogrešno

tumačenje znakova, već zbog toga propada i uzajamno pripisivanje identiteta" (Fisher Lichte 2002: 122). Taj šok radikalnog rastakanja identitetskog poretka, u Selenićenim romanima, između ostalog, efektno oličavaju završeci gde, kao u *Očevima i ocima*, protagonisti ginu na način koji ih ostavlja bez glavnog telesnog identitetskog obeležja, tj. lica. U pozorišnom pak smislu, najbolje ga oličava mogućnost koju je dramatizacija Kate Đarmati prva ponudila kao nenadanu realnost – da se priča o jednoj međuratnoj porodici, umesto u građansku dramu, pretoči u jednu autentičnu, potresnu građansku tragediju.

Dosadašnja hronologija dramatizacija Selenićevih romana vodi nas ka zaključcima koji se tiču piščevog opusa, ali i novije istorije srpskog teatra. Niti jedan prozni opus u srpskoj književnosti XX veka se do sada nije pokazao toliko inspirativan za pozorište kao Selenićev, pre svega zbog ponude čitavog spektra međusobno sučeljenih kulturnih identiteta u ambijentu jedne originalne gradske i građanske situacije. Takvu reljefnu, istorijski fokusiranu sliku o međuratnom Beogradu, sa izuzetkom nekoliko pozorišnih naslova Aleksandra Popovića, skoro da ne pronalazimo u narativnim umetnostima srpske kulture u čitavom XX veku. Ideološka tabuizacija građanstva, ona koja će, iz svojih ideoloških razloga započeti već tokom trajanja prve Jugoslavije, a svoj vrhunac imati nakon Drugog svetskog rata, neminovno će uticati i na tabuizaciju građanske drame, i to poglavito uz pomoć stereotipa koji će, između ostalih, naročito podsticati popularna kultura u SFRJ, čiji je deo takođe bilo i pozorište. Tih stereotipa se neće odricati čak ni Selenić, ali u okvirima jedne šire, višegeneracijske slike, do koje se ne dolazi samo rekonstrukcijom činjenica, već i njihovim konfliktnim potencijalom, za koje se pozorište uvek nudilo i kao arena i kao lekovit polemički prostor. U svetlu prethodnih razmatranja, sa distance od nekoliko decenija, danas pouzdano možemo reći da se uticaj Selenićevih romana na srpskim scenama pokazao čak produktivnijim od njegovih drama, uz jednu povratnu vezu koja je počela da se učitava i u same romane.

Sasvim neobično za danas vladajuće diskurse o univerzalnim građanskim vrednostima i njihovoj potrebi za prevazilaženjem tradicionalnih klišea (situacija koja je, inače, u srpskom pozorištu živo prisutna još u XIX veku, da bi u XX veku naglo nestala) – razmatrane dramatizacije nam ukazuju na suprotno pozicioniranje, u kojem građanstvo pokušava da baštini jedan ugrožen način patrijarhalnog života. Ne ulazeći u istorijske razloge ove iznudice, ostaje nam da primetimo kako se njen rezultat u srpskom teatru nije desio u varijanti obnove građanske drame, već više u davanju okvira za, kao na primeru dramatizacija *Očeva i otaca*, umesnu obnovu jedne još starije istorijske faze, one koja se tiče evropskog prosvetiteljstva i njegove građanske tragedije.

Literatura:

Bajčeta, Vladan. *Književnost s predumišljajem: stvaralačka biografija Slobodana Selenića*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2023.

Dvorniković, Vladimir. *Karakterologija Jugoslovena*. Beograd: Prosveta,1990.

Fischer Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*. London: Routledge, 2002.
Grujičić, Petar. „Pogrešna čitanja u istoriji nacionalne drame na primeru *Gospođe Olge* Milutina Bojića". *Književna istorija*. 53. 171. (2020): 313–325.
Hristić, Jovan. *Pozorišni referati*. Beograd: Nolit, 1992.
Ilić, Dejan. „Od Pigmaliona do Golema". *Reč*. 16. 80. (2010): 205–255.
Jovanović, Vojislav. *Izabrane drame*. Beograd: Nolit, 1987.
Knežević, Dubravka. „Pismo/glava". U: Miodrag Stanisavljević, Dubravka Stojanović, Šemsudin Gegić. *I mi trku za konja imamo. Pismo/glava. Ruho*. Beograd: Nova knjiga, 1987. 45–96.

Извори:

Selenić, Slobodan. *Angažman u dramskoj formi*. Beograd: Prosveta, 2023.
Selenić Slobodan. *Drame*. Beograd: Bigz, 1990.
Selenić, Slobodan. *Dramski pravci XX veka*. Beograd: FDU, 1971.
Selenić, Slobodan. *Očevi i oci*. Beograd: Prosveta, 1988.
Selenić, Slobodan; Đarmati, Kata. *Očevi i oci* (dramatizacija). Beograd: Narodno pozorište (šapirografija), 2023.
Selenić, Slobodan; Marjanović Petar. *Očevi i oci* (dramatizacija). Novi Sad: Srpsko narodno pozorište, 1991.
Selenić, Slobodan; Prokić, Nenad. *Očevi i oci* (dramatizacija, program predstave). Beograd: Atelje 212, 1992.
Selenić, Slobodan. *Pismo/glava*. Beograd: Prosveta, 1984.
Selenić, Slobodan. *Prijatelji s Kosančićevog venca 7*. Beograd: Bigz, 1987.

*

Delo. 37. 9/12. 1991.

Petar Grujičić

The Dramatizations of Slobodan Selenić's Novels and the Tabooing of Serbian Civic Drama

The text deliberates the phenomenon of Slobodan Selenić's novels dramatization as an authentic development of the more recent history of Serbian theater. The causes of the original, uncannily fruitful relationship between prose and theater have been sought out primarily in the topic of Selenić's novels revolving around the disappearance of the interwar Serbian citizenry after the Second World War. It inspired the theaters not only as a great taboo topic but also as the striving, after a pause of many decades, to satisfy the existing interest in civic topics and their traditional genre settings. Indirectly, it opened up the question about Serbian civic drama whose original development was curtailed in the early 20th century, and whose characteristics Selenić's novels, often unintentionally continue to develop, ultimately to step into a tabooed framework of Serbian culture. That framework is, actually, the same as the one in Serbian civic drama and comedy, about the clash of the conservative, patriarchal, and the

new, civic identity; however, Selenić adds another one, which has emerged on the historic stage in the meantime—the revolutionary, Yugoslav, socialist. Yet, instead of solving or annulling the existing conflict, the emergence of the third identity will degrade the situation to an even lower civilization rung sooner or later. Maybe precisely because the writer himself had some dilemmas about the causes and the nature of this degenerative process in various stages of his life, the experimental level in the depiction of the whole specter of social, ethic, gender, and ideological identities is executed in an open, theatrical way so close to Selenić, primarily directed at character typology and the observation of their relations, accompanied by a rich realistic, even encyclopedic reconstruction of facts. Despite the limits of the ongoing ideological (self)censorships, theaters perceived that as a possibility for authentic experimenting. Thus, the dramatizations were created as, in many respects, new, separate dramatic works, starting from Selenić himself who turned his *Friends* (*Prijatelji*) into a comedy, Dubravka Knežević who turned her novel *Heads/tails* (*Pismo/glava*) into the first Serbian cyberspace drama, to Kata Djarmati who managed to make nothing short of the first Serbian civic tragedy out of the novel *Fathers and Forefathers* (*Očevi i oci*). On the other hand, attempts to write a "well-tailored" civic drama, like in Marjanović's dramatization, were unfruitful. However, just like in the novels such as *Fathers and Forefathers*, the melodramatic setting of the plot, with a more prominent presence of female characters, as well as the historical and educational plane about the reverse side of the sugarcoated image of the Yugoslav Titoism, has turned out to be a momentum of the audience's (but not always the critics') constant fascination up to now. Therefore, conspicuously similar to the original Serbian civic drama from the early 20th century and the experiences of its newer readings, it could be also said for the corpus of the dramatizations of Selenić's novels today that it draws the potential of its vital stage (self)conduction from an authentic, widely set character typology and their conflicts as cultural paradoxes and uncertainties, utterly devoid of their own, and ultimately the writer's, idea of the orthodox ideological engagement of any kind.

Keywords: dramatization, theater history, civic drama, post-dramatic theater, political theater, engagement

821.163.41.09 Селенић С.
82.09-2"19"
COBISS.SR-ID 186597897

Ivan Medenica
Fakultet dramskih umetnosti Univerziteta u Beogradu
ivan.medenica@gmail.com

OD DRAMSKIH PRAVACA DO POJMA POZORIŠTA

Ključne reči: Slobodan Selenić, *Dramski pravci XX veka*, novi ritualni teatar, Bertolt Breht, pojam pozorišta
Apstrakt: Ovaj rad je deo šireg istraživanja koje ima cilj da kritički preispita nasleđe Slobodana Selenića iz oblasti studija pozorišta i izvođenja, ili teatrologije, a prevashodno onog njegovog dela koji se odnosi na pravce i autore iz korpusa svetske istorijske avangarde i neoavangarde XX veka. Predmet ovog rada jeste Selenićeva knjiga *Dramski pravci XX veka* (Univerzitet umetnosti, 1971. i FDU, 2002), konkrento dva njena poglavlja: „Brehtova teorija drame" i „Novi ritualni teatar". Analizom ova dva poglavlja želimo da dokažemo glavnu hipotezu rada: Selenić, zapravo, „konstruktivno podriva" predmet, pa i sam naslov svoje knjige, te dokazuje da su najveće pozorišne reforme u teatru XX veka sprovedene ne u dramskim, odnosno književnim, već u pozorišnim praksama.

Ovaj rad deo je šireg istraživanja kojim želim da, iz vizure profesora Istorije svetskog pozorišta i drame, kritički preispitam i evaluiram zaostavštinu profesora Slobodana Selenića u oblasti studija dramske književnosti i pozorišta, i to pre svega onaj njen deo koji se odnosi na svetsku tradiciju. Ova distinkcija je važna jer je Selenić autor i nekoliko značajnih studija na teme iz istorije savremene domaće drame.

Kada se postavi ovakav tematski fokus, kao predmet našeg istraživanja izdvajaju se dva ključna izdanja. Prvo je *Avangardna drama* (1965, SKZ), antologija u kojoj je Selenić objedinio kapitalne drame Alfreda Žarija, Gijoma Apolinera, Tadeša Ruževiča, Ežena Joneska, Žana Ženea, Harolda Pintera, Edvarda Olbija i drugih dramatičara i kontekstualizovao ih svojim predgovorom. Drugo je knjiga *Dramski pravci XX veka* (Univerzitet umetnosti, 1971. i FDU, 2002), u kojoj je Selenić proširio svoje prethodno istraživanje, sistematizovao ga i hronološki i prema različitim pravcima u istorijskoj avangardi (ekspresionizam, nadrealizam i dadaizam, teatralizam, epsko pozorište, filozofska i poetska drama...), te proširio i pozorišnim praksama koje su se, u doba izlaska prvog izdanja knjige, mogle pratiti na Bitefu, a koje

autor podvodi pod sintagmu *novi ritualni teatar* (rad Living teatra, Ričarda Šeknera, itd.).

Jedna od preliminarnih pomoćnih hipoteza celokupnog istraživanja mogla bi da bude da se i u Selenićevom teatrološkom opusu, kao i u književnom, izdvaja težnja da domaću kulturu i društvo generalno posmatra u širem, internacionalnom kontekstu, da u njima izdvaja, analizira, problematizuje i valorizuje ona svojstva koja nisu „parohijalna". U njegovim romanima kao što su *Prijatelji s Kosančićevog Venca 7*, *Očevi i oci*, *Ubistvo s predumišljajem* to bi bile vrednosti, ali i zablude i kontradikcije srpskog građanskog društva, odnosno onoga što je od njega ostalo posle Drugog svetskog rata. U njegovom teatrološkom istraživanju svetskog pozorišta to bi bila analiza dramskih i pozorišnih pravaca, autorskih opusa i pojedinačnih dela iz korpusa istorijske avangarde, kako one iz prve polovine XX veka, tako i one iz poslednjeg talasa – iz šezdesetih godina XX veka.

Tema ovog rada, kao prve etape u širem istraživanju, jeste Selenićeva pomenuta knjiga *Dramski pravci XX veka* i to pre svega (ali ne samo) njeno poslednje, najsmelije, najrizičnije i najprovokativnije osmišljeno poglavlje „Novi ritualni teatar". Ono obuhvata nekoliko segmenata koji neosporno, u različitoj srazmeri i obliku, imaju veze s ritualnim poreklom ili karakterom drame i teatra. Nazivi tih segmenata su „Antonen Arto", „Frensis Fergason", „Living teatar", „Šekner, Šuman, Helprin, itd." i „Žan Žene". Već iz samih naslova istoričar drame i pozorišta može da nasluti izvesne teorijske i metodološke izazove, zbog kojih i tvrdimo da je ono smelo i rizično postavljeno. Naime, ovde su objedinjeni i u istu ravan stavljeni: veliki pozorišni vizionar bez konkretnog umetničkog ili teorijskog dela (Arto); teoretičar drame i pozorišta koji piše, između ostalog, o ritualnoj „suštini" antičkih tragedija, ali ne i o pozorištu iz sredine XX veka, što je period kada stvaraju drugi autori iz ovog poglavlja Selenićeve knjige (Fergason); pozorišni reditelji, performeri, osnivači nezavisnih američkih neoavangardnih trupa, kao i same te trupe (Šekner, Šuman, Helprin, Living teatar); i konačno samo jedan dramski pisac (Žan Žene).

Glavna hipoteza koju želim da dokažem jeste da ovim tekstom, kao i jednim od dva poglavlja o radu Bertolta Brehta, Selenić, zapravo, „konstruktivno podriva" predmet, pa i sam naslov svoje knjige. On je, naime, pokazao da su se najveće pozorišne reforme u teatru XX veka sprovodile ne u dramskim, već u pozorišnim praksama, od kojih neke prethode onima koje će, krajem XX veka, u svojoj istoimenoj, značajnoj knjizi, nemački teoretičar Hans-Tis Leman podvesti pod paradigmu „postdramskog pozorišta". Rečima samog Lemana: „niz fenomena u kazališnom pejažu poslednjih desetljeća koji estestki kozekventno i s bogatstvom ideja problematiziraju tradirane forme drame i 'njezina' kazališta daju nam pravo da govorimo o novoj *paradigmi postdramskog kazališta*" (Lehmann 2004: 24). Krenimo od dela knjige koji nam je najvažniji za dokazivanje ove hipoteze iako se nalazi na njenom samom kraju – u pomenutom poglavlju „Novi ritualni teatar".

*

Antonen Arto je izvesno jedan od najvećih pozorišnih vizionara svih vremena, zaslužan za oslobađanje „robovanja" literaturi zapadne pozorišne kulture druge polovine XX veka. On to postiže putem povratka performativno-ritualnim matricama teatra, za šta je inspiraciju nalazio u drevnim, visoko kodifikovanim formama nezapadnog pozorišta, konkretno balinežanskog. S njim je imao priliku da se upozna – na Kolonijalnoj izložbi u prilagođenom, simplifikovanom obliku (u duhu „orijentalizma") – u Parizu 1931. godine. Međutim, uz njegovo ime teško da se može dodati određenje *umetnik* ili *teoretičar*. Njegovi manifesti „Pozorišta surovosti", kao i čuvena i uticajna knjiga *Pozorište i njegov dvojnik* (1938) izvesno nisu teorijski tekstovi, a nije reč ni o dramskoj i/ili pozorišnoj poetici, već o nesistematičnim, gromoglasnim i *zanosnim* profetskim vizijama o ponovnom rađanju teatra iz ritualnog (v. Artaud 1964). Njegova jedina drama, *Les Cenci*, u Artoovoj vlastitoj režiji, igrala se svega 17 puta, a pozorište „Alfred Žari" koje osniva s piscem Rožeom Vitrakom i svojim psihijatrom i mecenom, doktorom Rene Alendijem opstaje samo godinu dana, od 1927. do 1928. Imajući u vidu da ne postoje Artoovi konkretni dramski, pozorišni i teorijski radovi, ali da, paradoksalno, postoji ogroman uticaj koji je njegova vizija pozorišta ostavila na neoavangardni teatar, volim da kažem da je Artoovo delo – *senka bez tela*.

Nasuprot njemu, Frensis Fergason je izvesno teoretičar drame i pozorišta, i to jedan od vodećih sredinom XX veka. Na samom početku potpoglavlja o Fergasonu, Selenić ističe da:

> Mada ne u takoj direktnoj vezi sa dramaturgijom Ženea i pozorišnim idejama Grotovskog (Jerzy Grotowski), Beka (Julian Beck), Šumana (Peter Schumann), Šeknera (Richard Schechner) i ostalih koji na jedan ili drugi način odbacuju literarno pozorište u interesu rituala i kompletne pozorišne akcije, Frensis Fergason svojom knjigom *Suština pozorišta* [...] u mnogo čemu anticipira ili objašnjava stanovišta koja su karakteristična za ovu struju u pozorištu XX veka (Selenić 2002: 263).

Fergasonovo teoretičarsko delo, dakle, našlo se u poglavlju „Novi ritualni teatar" zbog toga što, iz Selenićeve perspektive, može da pruži teorijsku potporu ovom „neoritualnom zaokretu" drame i pozorišta koji se desio sredinom XX veka. Ova tvrdnja jeste tačna, ali mora da se prihvati s jednom metodološkom ogradom: naime, to što mu Selenić stavlja u zaslugu Fergason ne radi neposredno, drugim rečima: on ne piše o autorima koje Selenić svrstava, uz samog Fergasona, u dotično poglavlje „Novi ritualni teatar", već u delima iz ranijih epoha prepoznaje ritualne obrasce. U *Suštini pozorišta*, Fergason to radi u tradiciji kembridžske škole antropologije s početka XX veka i njenih najznačajnijih predstavnika Frejzera, Konforda, Harison i Marija, za koje tvrdi: „omogućili su nam novo razumevanje grčke tragedije time što su dokazali njene korene u mitu i ritualu i njeno mesto u celokupnoj kulturi svog vremena" (Fergason 1970: 24). Vezu s ritualnim, Fergason najdetaljnije elaborira u eseju o Sofoklovom *Caru Edipu*, pri čemu razvija paralelu između tragičkog ritma radnje u ovoj drami i faza drevnog generičkog (dakle, ne isključivo grčkog) rituala smene godišnjih doba.

Fergasonova *Suština pozorišta*, u prevodu Marte Frajnd, objavljena je u Nolitu 1970, samo godinu dana pre prvog izdanja Selenićevih *Dramskih pravaca XX veka*, tek tri godine posle prvog Bitefa. Kritičari onog vremena ni u Jugoslaviji, ali ni u svetu nisu imali teorijsku platformu za razumevanje neliterarnog, neoritualnog i neoavangardnog pozorišta Grotovskog i američkih reditelja kao što su pomenuti Šuman, Šekner i dr. Zbog toga je sigurno Seleniću i njegovoj generaciji pozorišnih kritičara, uključujući i Jovana Vavu Hristića koji je bio urednik Nolitove edicije „Književnost i civilizacija" u kojoj je *Suština pozorišta* izašla, Fergasonova kapitalna knjiga bila od velike koristi za bolje razumevanje najradikalnijih scenskih praksi 60-ih i 70-ih s kojima su se redovno susretali na Bitefu. Ovo tvrdim s pouzdanjem, a zbog analogije sa svojom generacijom pozorišnih kritičara i teatrologa i presudnim uticajem koji je na naše razumevanje savremenih scenskih praksi na početku XXI veka imala druga bitna knjiga, već pomenuto *Postdramsko kazalište* Hans-Tisa Lemana.

U metodološkom pogledu najviše dilema izaziva Selenićeva odluka da trupe i autore tzv. „američke pozorišne avangarde" razdvoji u dva poglavlja: jedno je posvećeno samo Living teatru i njegovim osnivačima i rediteljima, profesionalnom i životnom paru Džulijan Bek i Džudit Malina, a drugo svima ostalima: *Bread and Puppet* teatru Pitera Šumana, *Performance groupe* Ričarda Šeknera, itd. Selenić navodi razlog za ovakvu odluku: Living teatar je osnovan 1947, stariji je od drugih navedenih trupa, te je „njegova aktivnost izazvala lančanu reakciju u teatarskom svetu Amerike, a u poslednje vreme i Evrope" (Selenić 2002: 293). Teza o uticaju koji je Living teatar ostavio na druge neliterarne i neoritualne pozorišne poduhvate u SAD onog doba je izvesno tačna, ali ne potpuno.

Naime, iako je osnovan 1947, svoja najznačajnija dela Living teatar stvara u 60-im, a tada i odlazi u „emigraciju" u Evropu, te utiče i na evropsku neoavangardnu scenu (umetnici su odbijali da plaćaju porez, pa su zbog toga morali da napuste SAD). Drugim rečima, najznačajnije predstave livingovaca, kao što su Brehtova verzija Sofoklove *Antigone*, *Raj sada*, *Frankenštajn*, nastale su 60-ih godina XX veka, u isto doba, dakle, kada i predstave drugih pomenutih stvaralaca i trupa američke avangarde. Zato možemo reći da je manje reč o nekoj „lančanoj reakciji", a mnogo više o američkom *cajtgajstu* toga doba, presudno obeleženim antiratnim pokretom, seksualnom revolucijom, hipi kulturom, generalnim antiburžoaskim stavom... U pozorišnom smislu, rad svih ovih trupa može se, na najopštijem nivou, objediniti u jedinstvenu pojavu, koju odlikuju: progresivna ideologija vremena; slobodni tretman književnih predložaka; performerska a ne dramska gluma; povratak ritualnim korenima teatra; izlazak na ulice, u javne i alternativne prostore; aktivno učešće publike; teatar kao agora, mesto konstituisanja političke zajednice.

Na početku poglavlja o stvaralaštvu francuskog dramatičara Žana Ženea, pozivajući se na Roberta Brustina i njegovu knjigu *Pozorište revolta*, Selenić piše:

> To strašno i konvulzivno, to alhemijsko, primitivno, mesijansko-ritualno pozorište u smislu koji je termin dobio preko Artoa, Žan Žene stvara uspešnije i doslednije nego bilo koji drugi savremeni autor. Ništa što postoji u drami dvadesetog veka ne liči na njegov teatar surovosti (*Isto*: 303).

Dovođenje Ženea u vezu s Artoom je, s jedne strane, opravdano činjenicom da se dramske situacije njegovih komada mogu tumačiti kao svojevrsne „crne mise", pervertirani rituali ili rečima samog Selenića: „Svaki od Ženeovih komada je jedna vrsta rituala, slično hrišćanskom obredu u kom je dobro zamenjeno zlom, a religiozna vera zaljubljenošću u lepotu" (*Isto*: 310). S druge strane, svako dovođenje jednog književnog teksta u vezu s Artoom je „contradictio in adjecto": Arto priželjkuje pozorišni čin koji će biti strukturisan po ritualnim načelima upravo zato da bi se u potpunosti odbacili svi principi književnog utemeljenja i oblikovanja pozorišnog događaja.

Poslednje, ali ne i najmanje značajno: ponet onim što prepoznaje kao ritualnu matricu Ženeovih dramskih situacija, Selenić zaboravlja da argumentuje zbog čega delo ovog autora izdvaja iz konteksta „avangardne drame" kojoj je posvećeno prvo poglavlje knjige *Dramski pravci XX veka* iako u njemu i sam navodi da se „svetom dvojstvu" Beket–Jonesko najčešće pridodaje i treći član, ponekad je to Artur Adamov, a ponekad – Žene. Za razliku od Selenića, najveći svetski autoritet za „teatar apsurda", kako je u istoimenoj knjizi sâm prvi nazvao delo Beketa i Joneska, nema nikakvu dilemu da ovoj dvojici autora pridoda i Ženea i Adamova. U prvoj rečenici predgovora knjizi *The Theater of the Absurd*, Eslin piše: „Ovo je knjiga o razvoju u savremenom pozorištu: tipu drame povezanom s imenima Semjuela Beketa, Ežena Joneska, Artura Adamova, Žana Ženea i brojnih avangardnih pisaca iz Francuske, Britanije, Italije, Španije, Nemačke, Sjedinjenih Država i s drugih strana" (Esslin 2004: 15). Teoretičari ne treba da se povinuju autoritetima: problematizacija, kritika, polemika, opovrgavanje... jesu prosedei upravo kritičkog i teorijskog mišljenja. Kada se pravi ovako radikalan potez kao što je izdvajanje dela Žana Ženea iz korpusa *avangardne drame*, ili mnogo preciznije *teatra apsurda*, traži se, ipak, neko obrazloženje, argumentacija, a nju Selenić ne razvija.

Posebna i, zapravo, najveća dilema vezana za Selenićevu konceptualizaciju Ženeovog dela tiče se same mogućnosti da se povratak ritualnim korenima teatra misli u okviru (dramske) književnosti, umesto (isključivo) u okviru socio-izvođačkih praksi. Ne samo zbog pomenutog referisanja na Artoa u kontekstu pisanja o Ženeu, već i iz univerzalnijih teorijskih razloga, na koje ćemo ovde samo skicirati, postavlja se pitanje kako je moguće ostati u okvirima književnosti ako se promišlja vraćanje ritualnim matricama. One, naime, nužno zahtevaju, bez obzira iz koje kulture dolaze, *fizički prostor i akciju*: okupljanje kongregacije vernika na tačno određenom mestu, obično sa sakralnim objektom (žrtvenikom, oltarom...) u centru tog prostora ili na nekoj drugoj istaknutoj poziciji, neku vrstu „činodejstovanja"[1] (radnji koje sveštenik vrši, u rasponu od klanja žrtvene životinje i prinošenja njenog droba na žrtvenik do prinošenja putira i hostije vernicima), a sve to u pratnji vokalno-instrumentalne muzike i, najčešće, neke vrste plesa. Tekst koji se u ovakvom prostornom okviru i s ovakvim setom akcija izgovara od mnogo je manjeg značaja. Setimo se samo koliko puta prilikom neke crkvene službe nismo mogli da razumemo, čak ni da čujemo nijednu reč koju sveštenik mrmlja sebi u bradu, dok je istovremeno na

1 Etimologija ove lepe srpske reči najbolji je dokaz da su verski obredi, zapravo, performansi ili izvedbe – situacije u kojima neka ljudska tela (sveštenička) „dejstvuju", vršeći određene fizičke „činove" (radnje).

nas najveće dejstvo ostavilo horsko pevanje, odore sveštenika, miris tamjana, sveopšta *atmosfera* i *energija* – drugim rečima, sve ono što pripada pozorištu, a ne književnosti.

Dileme i protivurečnosti prepoznate u poslednjem poglavlju knjige *Dramski pravci XX veka* Slobodana Selenića mogu se podići na jedan opštiji nivo. Glavni problem u koncipiranju poglavlja „Novi ritualni teatar" jeste to što se, na osnovu prepoznavanja zaokreta k ritualnim matricama u svim ovde analiziranim dramskim i pozorišnim opusima, vrši metodološki diskutabilno povezivanje, tj. *sravnjivanje* reformatorskih vizija, teorijskih radova, dramskih tekstova i scensko-društvenih praksi. Možda to i ne bi bilo problematično da se ovakvo sravnjivanje ne sprovodi u studiji koja tretira, kao što joj sam naziv kaže, „dramske pravce". Drugim, najdirektnijim mogućim i provokativnim rečima: nijedna od umetničkih pojava koja se obrađuje u ovom poglavlju, sa izuzetkom dela Žana Ženea, ne može se svesti pod *dramske pravce*. Zašto? Kao što smo videli, osim Ženeovog, nijedan drugi rad obrađen u ovom delu knjige ne pripada – dramskoj književnosti, odnosno književnosti uopšte.

*

Ako se sada vratimo na celinu knjige, na šest poglavlja koja prethode ovom završnom, onda se ispostavlja da se slična protivurečnost pojavljuje na makar još jednom mestu. Selenić vrlo akribično razdvaja drugo poglavlje knjige, ono posvećeno *epskom pozorištu*, na dva segmenta: „Brehtova teorija drame" i „Brehtove drame; Breht kao reditelj". Brehtovo stvaralaštvo se neosporno prostire, u podjednakoj meri i značaju, na polja teorije, dramskog pisanja i pozorišne režije. Teoretizaciju epskog teatra, zasnovanu na antiaristotelizmu, konkretno na odbacivanju koncepta katarze, odnosno svega što bi podrazumevalo nekritičku, pasivizujuću identifikaciju glumaca, a preko njih i gledalaca, s fikcionalnim svetom, Breht sprovodi i u svom dramskom i u svom rediteljskom, odnosno pozorišnom stvaralaštvu. Važno je naglasiti i to da se glavni Brehtovi teorijski postulati, *verfremdungseffekt* (V-efekat, efekat *začudnosti*) i *gestus*, ne ostvaruju podjednako dosledno, *reprezentativno* u svim njegovim dramama. Zapravo, oni se pregledno i celovito ostvaruju poglavito u njegovim umetnički slabijim delima, tzv. *poučnim komadima*, i, usudio bih se reći, samo u jednoj velikoj, umetnički vrhunskoj drami, a koja je i danas jedna od njegovih najizvođenijih širom sveta – *Operi za tri groša*. Umetnički najvredniji Brehtovi komadi, *Majka hrabrost*, *Kavkaski krug kredom*, *Dobri čovek iz Sečuana*, su oni iz pozne faze stvaralaštva u kojoj se, logično, ostvaruje svojevrsna estetska sinteza, pa su svi oni, ali pre svega *Majka hrabrost*, vrlo *dijalektički* u pogledu svoje poetike: koliko su „brehtovski", toliko su i „antibrehtovski".

Za razliku od njegovog dramskog dela, Brehtov teatar je dosledno epski, baziran na primeni V-efekta i gestusa u svim aspektima scenskog čina: režiji, glumi, scenografiji, kostimu, itd. Što je još značajnije, za razliku od primene u dramskoj književnosti koja se, manje ili više, završava sa samim Brehtovim komadima, primena ili, bolje, uticaj V-efekta u radu reditelja koji dolaze

posle Brehta, pa sve do današnjih dana, veoma je velika. Neki od vodećih evropskih reditelja druge polovine XX veka, kao što su Italijan Đorđo Streler ili Francuz Antoan Vitez, sprovodili su u svojim predstavama – na vrlo kreativan i samosvojan, a ne epigonski način – ove postulate možda bolje i od samog Brehta. Činjenicu da nije reč o preterivanju potvrđuje Brehtova izjava posle gledanja Strelerove inscenacije jedne njegove drame.

Kako primena Brehtovih teorijskih koncepata izgleda konkretno u pozorišnoj praksi? Pre nego što pružimo odgovor na ovo pitanje, treba da se podsetimo, u najosnovnijim crtama, šta znače gestus i V-efekat. Rečima samog Brehta, (duštveni) gestus je: „mimički i gestični izraz socijalnih odnosa u kojima stoje ljudi određene epohe" (Breht 1979: 133). Drugim rečima, gestus je, dakle, fizički „ospoljena", glasovno i telesno „eksponirana" suština odnosa između dvoje ili više ljudi, odnosno dramskih likova, a koja je, prema Brehtovom shvatanju, uvek socijalno-ekonomske prirode (podređenost – nadređenost, aktivnost – pasivnost, otpor – prihvatanje). U rečenici koja prethodi, Breht povezuje gestus s V-efektom: „Svrha je V-efekta da društveni gestus koji je osnova svih zbivanja učini začudnim" (*Isto*). To znači, drugim rečima, da je začudnost u funkciji gestusa, da ona ima za cilj problematizovanje, a onda i kritičku spoznaju *gestusa kao društvene suštine ljudskih odnosa*. Konkretno, začudnost je neka vrsta kontrasta, inverzije, ironičnog izokretanja na poleđinu samorazumljivih socijalnih odnosa kako bi se uvidelo da iza njih uvek stoje klasne razlike, principi sile, društvena hijerarhija.

U scenskoj praksi, još konkretnije gledano, začudnost zahteva nesinhronizovanost, kontrast u kome jedna strana kritički (ra)svetljava drugu. Tako, na primer, elementi scenskog aparata (scenografija, kostim, muzika, svetlo, ples, glumački izraz...) nisu stilski i žanrovski usklađeni i u funkciji jednoznačnog tumačenja dramskog teksta – oni su često sasvim različiti i to upravo s funkcijom da se, putem kontrasta, razotkriju mehanizmi nekih situacija i odnosa, ukaže na njihovu skrivenu, pre svega socijalnu suštinu. Ako je scenografija za inscenaciju *Nore* Henrika Ibsena osavremenjena i lokalizovana konkretno u Beograd danas, a glumci su obučeni i igraju u stilu komedije del arte, time se stimuliše sinhronijska percepcija, ona koja zahteva da se suoče različiti scenski znakovni sistemi i taj znakovni kontrast dešifruje. Ovde bi moguće tumačenje bilo da su predstavnici današnje beogradske srednje klase, kojoj pripadaju Nora i njen muž Torvlad Helmer, groteskne figure nalik onima iz komedije del arte. Na osnovu svega iznetog potvrđuje se početna hipoteza da se Brehtovi teorijski postulati, gestus i V-efekat potpunije, celovitije i preglednije ostvaruju u pozorišnoj, nego u dramskoj praksi.

Prvi zaključak koji bi iz ovoga mogao da proistekne – da je naslov prvog Selenićevog potpoglavlja u poglavlju o epskom teatru, „Brehtova teorija drame" neprecizan, jer je, zapravo, reč o „Brehtovoj teoriji teatra" – nije istovremeno i najbitniji. Mnogo je važnije to što je, svesno ili ne, ciljano ili ne, s namerom ili bez nje, poglavljima „Brehtova teorija drame" (uočili smo da bi trebalo da stoji „pozorišta") i „Novi ritualni teatar", Selenić pokazao da se *novum* u svetskom pozorištu XX veka ne sprovodi samo u dramskoj paradigmi, nego još više u onoj koja je imanentno, ako ne i isključivo – *pozorišna*. Time

se on približava konceptualizaciji svog „idola" Frensisa Fergusona koji, iako analizira velike dramske i, uopšte, književne *tekstove* (jedno poglavlje *Suštine pozorišta* posvećeno je Danteovoj *Božanstvenoj komediji*) definiše, zapravo, *pojam pozorišta*.

Literatura:

Artaud, Antonin. *Œuvres Complètes (tome IV)*. Paris: Gallimard, 1964.
Breht, Bertolt. *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit, 1979.
Esslin, Martin. *The Theater of the Absurd*. New York: Vintage Books, 2004.
Fergason, Frensis. *Pojam pozorišta*. Beograd: Nolit, 1970.
Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko kazalište*. Zagreb: CDU i Beograd: TkH, 2004.
Selenić, Slobodan. *Dramski pravci XX veka*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2002.

Ivan Medenica

From Dramatic Directions to the Concept Of Theatre

This article is part of a wider research that aims to critically review and reevaluate the legacy of Slobodan Selenić in the field of theater studies and performance and primarily that of his work that refers to the trends and authors from the body of the world historical avant-garde and neo-avant-garde of the 20th century. The specific subject of this work is Selenić's book Drama tenedencies of the 20th Century (FDU, 2002), specifically two of its chapters: "Brecht's Theory of Drama" and "New Ritual Theater". By analyzing these two chapters, we want to prove the main hypothesis of the work: that Selenić, in fact, „constructively undermines" the subject, even the title of his book, and proves that the greatest theatrical reforms in the theater of the 20th century were carried out not in the dramatic, or literary, but in theatrical practices.

Keywords: Slobodan Selenić, Drama tenedencies of the 20th Century; new ritual theater, Bertolt Brecht; the idea of theater

821.163.41.09-2 Селенић С.
821.163.41.09-2
COBISS.SR-ID 186599177

Марина Миливојевић Мађарев
Академија уметности Универзитета у Новом Саду
marinamadjarev@yahoo.com

СЛОБОДАН СЕЛЕНИЋ: ПОЗОРИШНИ КРИТИЧАР КОЈИ ЗАГОВАРА ВРЕДНОСТИ НОВОГ ПОЗОРИШТА И ДРАМЕ

Кључне речи: Слободан Селенић, Александар Поповић, критика, позориште, драма, театрологија, авангарда
Апстракт: Слободан Селенић је био активан позоришни критичар у листу *Борба* од 1956. до 1968. године, а затим поново 1971. године. Након паузе од три године, поново пише позоришне критике, али сада за *Политику експрес* од 1974. до 1978. године. Док је био критичар, објавио је театролошке књиге: *Авангардна драма*, *Антологија савремене српске драме* и *Драмски правци 20. века*. Селенићеве критике представа насталих на основу домаћих (тада југословенских) драмских текстова приредио је и објавио Феликс Пашић у књизи *Драмско доба* 2005. године. Књиге Слободана Селенића су значајне за промоцију и прихватање европске авангардне драме код нас, и промоцију савремене српске драматургије. У својим театролошким студијама и критикама Слободан Селенић се пре свега наметнуо као теоретичар и критичар који се бави питањем драмског текста. Његови ставови о драмским текстовима изнети у предговору *Антологије* и данас се сматрају неупитним. На примеру односа критичара Слободана Селенића према писцу Александру Поповићу показаћемо како пут до прихватања новог може бити тежак и вијугав и за највеће познаваоце. Да бисмо разјаснили ставове критичара Слободана Селенића, позиваћемо се на европске ауторитете у домену театрологије и критике: Ан Иберсфелд (Anne Ubersfeld). Бернара Дорта (Bernard Dort), Жоржа Банија (Georges Banu) и самог Селенића.

Увод

Слободан Селенић (1933–1995) постао је позоришни критичар листа *Борба* 1956, када је имао 23 године. *Борба* је у то време била орган ССРНЈ (Социјалистичког савеза радног народа Југославије), уживала је велики углед и имала материјалну и сваку другу подршку. То су били веома повољни услови за развој младог критичара. Селенић је у овом листу био позоришни критичар наредних 12 година и тада је почео да објављује своје најзначајније радове из домена театрологије. Прво је објавио *Авангардну*

драму 1964. године. Овом књигом се у нашем културном простору уметнички и естетски легитимизује авангардна драма. Годину дана касније из штампе излази *Ангажман у драмској форми*. Године 1968. престаје да објављује критике у *Борби*, а наставља накратко, 1971. године. Те године излази из штампе књига *Драмски правци 20. века*, која се до данас сматра уџбеником у области проучавања авангардног позоришта и драме. Критици се поново враћа између 1974. и 1978. године, када пише за *Политику експрес* (Пашић 2005: 3). У том периоду, тачније 1977. године, из штампе излази и *Антологија савремене српске драме*, а Селенић у овом делу издваја нарочито важна драмска дела, која се таквим сматрају и данас, и повезује савремену српску драматургију са европским токовима. Дакле, из овог кратког прегледа је јасно да је време када Селенић пише критике истовремено и период када се бави писањем радова из домена анализе европске авангардне драме и анализе српске драматургије након Другог светског рата.

Треба имати у виду да антологије и уџбеници настају као рекапитулација периода који се сматра завршеним, док се критика у штампаном медију, као што је лист *Борба*, суочава са изазовима тумачења нових појава у тренутку настајања. У периоду када Селенић пише критике догађа се велика трансформација српске драматургије – десетак година након рата појављују се нови писци, који на трагу егзистенцијалистичке филозофије пишу своје комаде. Још десетак година касније, Александар Поповић својим „фарсама" уноси нову димензију у разумевање улоге језика у позоришту. Све вредности овог периода Селенић успешно сумира у *Антологији савремене српске драме*, стављајући посебан акценат на дело Александра Поповића, за кога тврди да са њим почиње трећи, најплоднији период српске послератне драме. Тих пет-шест страница посвећених Александру Поповићу у „Предговору" значајне су зато што театролог Селенић показује да разуме Поповићев рад у контексту европске авангардне драме, у контексту развоја српске драматургије, да разуме специфичности писања овог писца у односу на тзв. аристотеловску драматургију и у односу на друге писце савременике, као и да препознаје театарски значај његових драма.

Идеја за овај рад проистекла је из жеље да се утврди на који начин је критичар Слободан Селенић утицао на театролога Селенића да артикулише своје идеје о позоришту. Његове критике указују на то како пут до разумевање новог може бити вијугав и тежак чак и за оног ко је отворен за истраживање новог у позоришту. Покушај да се разуме естетика која му није блиска представља прави тест за критичара. О чему се тачно ради показаћу на примеру Селенићевог односа према драмског делу Александра Поповића. У раду ће бити коришћени текстови угледних европских театролога и критичара Ан Иберсфелд (Anne Ubersfeld), Бернара Дорта (Bernard Dort) и Жоржа Банија (Georges Banu), који пишу о изазовима савремене позоришне критике.

Слободан Селенић о Александру Поповићу

Критика Слободана Селенића поводом прве изведене драме Александра Поповића, *Љубинко и Десанка*[1] – има назив „Узалудан глумачки труд". Када читамо критику о првом комаду Александра Поповића, наслућујемо недоумицу критичара. Чини му се да је комад литерарно безвредан иако представа има позоришних вредности. Позоришном критичару који има образовну основу у књижевности и за кога је драмско дело примарно намеће се следеће питање: како објаснити да је представа добра, иако је њена основа, драма, лоша? Ову ситуацију Жорж Бани одређује као „искушење неодлучности" и сматра је значајном јер прихватање ризика зачуђености доводи у питање „утопију" критичаревог позоришта, а то је важан моменат за савремену критику (Bani 1983: 28). Недоумица се код Селенића јавља на самом почетку критике: „Само што је ставио наслов 'Узалудан глумачки труд', човек се пита има ли право да тако оцени представу коју су Раде и Оливера Марковић [...] направили у Атељеу 212. Да ли је узалудан труд који је уложила ова група да би направила забавну представу од једног празњикавог али местимично духовитог комада?" (Селенић, „Узалудан глумачки труд", 1965: 7).

Водећи дијалог са самим собом, Селенић признаје да га мучи запитаност, а запитаност може бити и опасна за новинског критичара. Он треба да донесе суд намењен читалачкој публици, за који Ан Иберсфелд каже да мора бити „истовремено свиреп и одговоран" (Ibersfeld 1988: 90). Селенићев суд о *Љубинку и Десанки* није свиреп. Критичар, желећи да буде одговаран и добронамеран према новом писцу – за кога верује да има извесне квалитете, те да идући пут можда може написати праву комедију или драму (Селенић, „Узалудан глумачки труд", 1965: 7), и поштен према представи – мора у својој критици написати да представа Атељеа 212 доноси врло предану интерпретацију четири глумца и духовиту режију (*Исто*). Суд, у овом случају, не може бити једноставан и зато на почетку критике која има јасан наслов, „Узалудан глумачки труд" стоји питање које негира наслов. Поповићева драма очигледно не припада оној врсти комада о којима критичар суверено и надахнуто пише.[2] Борећи се са тим како да *Љубинка и Десанку* смести у дотадашњи корпус српских драмских текстова, Селенић долази на корак до тога да одбаци комад, називајући га *скечом*. Ево како критичар описује комад који не разуме:

> Овај скеч, наиме, саопштава сасвим једноставну причу о томе како једна жена седи у парку и чека прилику да се упозна са Љубинком, јер Љубинков рођак може да спречи, или макар да одложи распродају њених ствари. Те податке, међутим, ми дознајемо тек на самом крају комада, тако да сасвим логично понашање Десанке нама само изгледа нелогично зато што не знамо, све до краја, драмски контекст у коме би њено и Љубинково понашање било логично. Типична техника скеча даје и одговарајуће резултате – осредње и скечерске (Селенић, „Узалудан глумачки труд", 1965: 7).

1 Атеље 212, премијера 30. децембар 1964. године, режија Раде Марковић.

2 Види критику за представу *Бановић Страхиња* у Слободан Селенић, „Прави, наш драмски аутор" *Драмско доба*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2005, 143–145.

Парафразирајући Банија, могли бисмо констатовати да је Селенић Поповићу пришао са „неодговарајућим оружјем" (Bani 1983: 29). Селенић покушава да објасни дело тако што препричава радњу комада, закључује да је радња банална, скечерска, и превиђа да суштина овог дела није у самом заплету и радњи. Овакав суд долази од критичара који је претходне године објавио *Антологију авангардне драме.* У овој књизи Селенић показује да зна да писци авангардне драме често користе „рубне" жанрове. Такође, он јако добро запажа како авангардне драме разуме, односно не разуме њихово окружење. Зна да су савременици *Ибија* разумели као „бурлескну фигуру која је нешто прерушена изашла из кабаретског и мјузикхолског расположења времена" (Селенић 1964: 12). Он примећује да и Поповић користи рубне жанрове (скеч), али у томе не види специфични квалитет драме, зато што Поповићеву драму не повезује са европском авангардом, већ је посматра у контексту текућег позоришног репертоара. У контексту југословенске и српске драме, као вредна се препознаје драма *Бановић Страхиња* Борислава Михајловића Михиза, *Глорија* Ранка Маринковића, *Чисте руке* Јована Христића и *Окамењено море* и *Дуги живот краља Освалда* Велимира Лукића. Када се наведене драме узму као репрезентативне и са њима упореди *Љубинко и Десанка*, логично је да Поповићева драма изгледа као комад, у најмању руку, другачије врсте.

Истина, критичар признаје драми позоришне квалитете и настоји да их објасни: „Текст пружа могућност за овакву позоришну креацију, пре свега захваљујући ауторовом смислу за логичке драматуршке инверзије, ако тако могу да се назову Поповићеви литерарни захвати у једну, иначе доста конвенционалну материју" (Селенић, „Узалудан глумачки труд", 1965: 7). Због ограничене форме новинске критике критичар није до краја разјаснио шта су то „логичке драматуршке инверзије". Можемо претпоставити да је то оно што Мирјана Миочиновић назива „парадоксалним односом", односно спајањем фарсичне динамике са статичношћу очекивања (Миочиновић 1987: 11), као и парадоксалност у начину компоновања дијалога, што *Љубинка и Десанку* приближава Јонесковој (Eugen Ionescu) *Ћелавој певачици*, коју је Селенић објавио у *Антологији* и темељно анализирао.

> Јонеско:
> [...] Енглески сат откуцава седамнаест енглеских откуцаја.
> ГЂА СМИТ: Гле, девет је часова (Јонеско 1964: 179).
>
> Александар Поповић:
> ЉУБИНКО: [...] А које ли је доба?
> ДЕСАНКА: Четири и фртаљ.
> ЉУБИНКО. Тако рано, а већ се разданило?!
> ДЕСАНКА: Па ово је подне, забога, није јутро! (Поповић 1987: 33)

Селенић у овој критици не уочава сличност између парадокса у дијалогу Јонеска и Поповића. Пишући о *Ибију*, Селенић зна да тај комад „иза своје ноншалантно шокантне, безобразне фасаде врло озбиљно удара у основе класичног и устаљеног система драмског и литерарног мишљења"

(Селенић 1964: 11). Но, он тај квалитет не препознаје код Поповића. Ипак, критичар дозвољава или, боље рећи, увиђа позоришни тј. извођачки капацитет комада. Тврди да су четири глумца направила изванредну забавну представу „сугеришући својом игром чак и елементе сензибилитета који је однекуд нов и савремен" (Селенић, „Узалудан глумачки труд", 1965: 7). То што Селенић наслућује јесте Поповићева важна иновативност. Писац уводи на позоришну сцену миље београдске периферије и, на основу жаргона, креира нов позоришни језик. Читајући критику, уочавамо да критичар покушава да разуме у чему се састоји вредност комада која омогућава добру представу и закључује да текст даје глумцима могућност да направе забавну представу и да редитељ: „даје представи неки чудан и необичан тон, арому нечега што је прошло, што никада није било лепо, а данас је смешно на један непријатан начин" (*Исто*). Дакле, критичар готово интуитивно наслућује позоришну вредност комада која се, између осталог, огледа и у том новом миљеу и специфичном језику и зато на крају критике констатује да „читав труд уложен у овај подухват вероватно није узалудан" (*Исто*). Стиче се утисак да критичар у приступу овој драми није применио оно што је предлагао да треба чинити при процењивању авангардног дела, а то је да у процени треба поћи од самог појединачног комада и у њему наћи критеријум за процењивање вредности тог остварења (Селенић 1964: 11). Међутим, исто тако не можемо рећи ни да је критичар одмах и јасно пошао од вредности аристотеловско-хегеловске драматургије у процени Поповићевог дела, јер би у том случају комад, па и представа – морали бити одбачени. Имајући разумевање за радост позоришне игре који омогућава први Поповићев комад, Селенић одаје поштовање глумачком и редитељском раду и пише јако лепо и аналитично о чудном свету са београдске периферије, који су глумци и редитељи креирали на сцени.

Чарапа од сто петљи

Већ у наредној критици, поводом премијере *Чарапе од сто петљи*,[3] која је написана исте године, критичар Поповићевом комаду прилази са „правим оружјем", односно нови комад смешта у контекст савремене европске драме и пореди га са Јонеском:

> Као што Јонеско прави своје ефектне једночинке од излизаних и обесмишљених клишеа свакодневног малограђанског говора, [...] тако и Поповић, употребом колоквијалних српских фраза, малограђанских филозофема, делова говора и пословица везе своје петље, везе и подвезице (Селенић, „Петље, везе и подвезице", 1965: 7).

Овде видимо да Селенић увиђа да је главни предмет интересовања Александра Поповића језик. Поредећи га са Јонеском, Селенић Поповићу индиректно одаје велико признање. Међутим, то признање није потпуно

3 Критика је написана у поводу извођења комада Александра Поповића *Чарапа од сто петљи* у Главном програму Југословенских позоришних игара у Новом Саду 1965. године. Продукција Позоришно игралиште Универзитета Београд. Редитељ Небојша Комадина.

јер је за критичара важно да драма и позориште одговарају контексту у коме настају, а Селенић у *Чарапи од сто петљи* не може да види ту везу. Зато пише: „Садржаја у Поповићевој *Чарапи* нема. Два човека и једна жена бесконачно се врте у кругу речи које им никако не помажу да дођу до смисла, него су управо апсурдни реквизити који их деле од било каквог осмишљеног деловања" (*Исто*). При томе, он превиђа да се ни у Јонесковој *Ћелавој певачици*, такође, „ништа не дешава [...] и то ништавило радње је доказ о ништавилу света" (Селенић 1964: 24). Дакле, када критичар пише о Јонеску, прихвата да је „ништавило радње доказ о ништавилу света" и да је то вредност комада. Зато он предговор авангардне драме закључује следећим речима:

> Смисао авангардне трагикомедије не треба тражити у оном што се изговара, јер то је без икаквог смисла; смисао је негде у паузама, у недореченостима у асоцијацијама које изазове одређена језичка структура [...] То је драма која одражава неуротичан и у хуманом погледу декадентан тренутак људске историје, али га одражава са пуном, ма како болном искреношћу са савесношћу правих уметника који нису песимисте из кокетерије, већ из дубоког уверења да свет, онакав каквог га они виде није у реду [...] То је драма у којој ће се често наћи ма како црне, ипак праве поезије нашег времена, и драма која на свој посредно ангажовани начин представља најфундаменталнију осуду буржоаског космоса и савременог света (Селенић 1964: 28; 29).

Но, када је у питању нови комад Александра Поповића, Селенић пише:

> Нисам ватрени присталица естетизантне литературе каквој припада *Чарапа од сто петљи* и верујем да у позоришту, када се говори, мора нешто и да се каже. Поетска, цинична или било каква друга врста негације реалности и њене логике ескапистичка је у својој основи, долази нам ових дана када је, за разлику од оних других у нашој ближој или даљој литерарној историји, несравњиво важније афирмисати неке позитивне животне вредности него, супериорно удаљен од онога што је живот, бранити своје место у њему тиме што му се подсмевамо, бежимо од њега или одричемо његову апсолутност (Селенић, „Петље, везе и подвезице", 1965: 7).

Зашто Поповићев лудизам не би могао да буде, у југословенском и српском социјалистичком контексту, иста врста побуне као и Јонескова у буржоаском? Постоје бар два могућа објашњења, која не искључују једно друго. Прво се тиче контекста у коме је настала и објављена је критика. Селенић пише за лист *Борба* у социјалистичкој Југославији, у којој су идеолошки притисци још увек јаки и Државна безбедност бди над многим аспектима друштва. Отворена побуна у том тренутку није могућа, а нарочито не на страницама *Борбе*. Ако погледате насловну страну листа *Борба* у којој је објављена критика, видећете да је једна од главних вести да је потпредседник Ранковић примио амбасадора СССР Пузанова. Али постоји и други могући одговор, који је дубљи и тиче се онога што је Жорж Бани написао о критици у тексту „Поглед са пола брда". Он сматра да постоје две врсте критике. Једна, која долази споља и полази од идеолошког, семиолошког, психоаналитичког или било ког другог концепта који иде из су-

срета са представом. Друга, која иде из саме представе и блиска је ономе како представи прилазе сами ствараоци. Бани сматра да је прави критичар осуђен на то да његова „критика може постојати само извана, али критика је ефикасна само ако полази изнутра. Критичка делатност је ухваћена у тај процеп: како извана допрети у оно што је изнутра?" (Bani 1985: 21) То би могао бити и Селенићев проблем. Он стално настоји да Поповића смести у некакве оквире, а пишчево дело тим оквирима измиче. Једино у шта је апсолутно сигуран то је да су Поповићеве драме веома успешне на сцени и то понавља из критике у критику, инсистирајући истовремено на својим оквирима:

> Међутим, са разлогом се могу прихватити аргументи не тако малобројних заговорника Поповићевог текста, који констатују његов евидентан дар, његов смисао за језик пре свега. То што ради, Поповић на моменте ради заиста лепо, и са чисто позоришног становишта *Чарапи* би се могла замерити само дужина. Морамо се сетити Јонеска [...] и чињенице да Јонеско није случајно писао једночинке, већ му драме имају ту форму зато што је драмска врста којом се он бави такве природе да не може да траје дуже (*Исто*).

Селенић критику поново завршава похвалом глумцима и редитељу.

Сабља димискија и *Крмећи кас*

Премијера *Сабље димискије*[4] на малој сцени Народног позоришта у новембру месецу била је за драмског писца Александра Поповића трећа успешна премијера на београдским позоришним сценама за годину дана. Позоришни успех његових комада Селенић признаје, али се неспоразум са Поповићем наставља и у критици, „Наш језик насушни", у којој критичар пише да га одгледане представе остављају без одговора да ли су *Сабља димискија*, *Љубинко и Десанка* и *Чарапа од сто петљи* добре драме и да ли су уопште драме али је зато: „сасвим [...] уверен да се његови текстови изванредно добро осећају на сцени и да их глумци са великим полетом и правим дубоким уважавањем изговарају, што у позоришном смислу недвосмислено квалификује Поповићеве покушаје као театарски вредне и врло занимљиве" (Селенић, „Наш језик насушни", 1965: 7).

Ова ситуација код одговорног критичара буди одлуку да и себи и својим читаоцима објасни позоришни успех Поповићевих комада. Он, наиме, уочава да полетност драма произилази из Поповићевог језика, који је сасвим другачији од онога што пишу други југословенски аутори. У жељи да буде одговоран, он постаје „свиреп" (Ibersfeld 1988: 90) према свим другим југословенским ауторима и пише: „Савремени драмски српскохрватски језик је чудно академизована, безлична и необојена, делокализована, импересонална конвенција која као говорни језик не постоји..." (Селенић, „Наш језик насушни", 1965: 7). Критичар поново увиђа да је вредност По-

4 Премијера, 5. новембар 1965. године, Мала сцена Народног позоришта у Београду, редитељ Бранислав Борозан.

повићевог дела управо у самом језику. Он закључује да Поповић, пре свега кроз језик, ствара веома живе позоришне карактере. Селенић пажљиво у својој критици објашњава како Поповићев сленг и прави акценат омогућавају глумцу да створи изузетно уверљив и жив карактер иако лик у суштини не каже ништа. Како је могуће да глумац створи уверљив позоришни карактер без драмске радње и без смисла? То је питање које мучи Селенића. Та борба у самом критичару као резултат даје предиван есеј о делу Поповића у критици посвећеној комаду *Сабља димискија*:

> *Сабља димискија* делује као бравура, као бриљантан семинарски рад из драмског језика, као илустрација свега што може да се учини вештом употребом онога што је из свакодневних контаката са нашим савременицима познато као говорни језик, с једне стране, а с друге – како кроз језик успостављамо контакте са временима која су прошла, са јучерашњим језиком који данас, у магичном аранжману Александра Поповића, добија сасвим неслућене, поетске и хуманистичке валере! Језик српске драме добио је, у то више не треба сумњати, изванредно талентованог и пасионираног истраживача; српска драма је кроз Поповићеве експерименте добила шансу да постане живља, стварнија, користећи прави, а не измишљени српски језик (Селенић, „Наш језик насушни" 1965: 7).

Борба у критичару наставља се три месеца касније, када, поводом премијере *Кремћег каса*[5] у Атељеу 212, излази у *Борби* критика под називом „Четврти егзерсис". Ово је најдужа критика једне Поповићеве драме у листу *Борба*, у којој критичар признаје писцу успех код публике, педантно набраја све глумачке успехе у дотадашњим представама и покушава још једном да Поповићев рад стави у контекст савремене српске и југословенске драме. Признаје му да је „озаконио место сленга, локалност идиома и свакодневне језичке метафоре у драмској литератури" (Селенић, „Четврти егзерсис", 1966: 7). Даље, признаје му артизам и одустаје од оптужбе за артифицијелност: „[...] богат асоцијацијама, артистичан али не артифицијелан, свеж и сасвим својеврстан, драмски свет А. Поповића ипак је више свет који заслужује све побројане атрибуте него што је драмски" (*Исто*). Селенић Поповићу може да призна да је креирао „свеж и сасвим својеврстан свет", али и даље не може да му призна да је написао драму, већ упорно инсистира и јако се труди да свим својим знањем оправда свој став. Тако критичар долази у парадоксалну ситуацију:

> Драме Александра Поповића више делују као драмски езгерсис, као ћудљива испитивања афеката која имају издвојени делови говора једног језика изван употребе, него као драме које су, увек, од Софоклових до Јонескових, макар организована сума животног искуства, емоција и рационалних опредељења, ако се и разликују у свему осталом (*Исто*).

Шта је Селенић сам написао о Јонеску нећемо понављати, али то да је у „исти кош" ставио Јонеска и Софокла говори о томе колико му је заиста било тешко и колико се трудио да одбрани своју „критичарску утопију".

Међутим, те 1966. године критичар Селенић, у својству селектора Југословенских позоришних игара, чини оно што би мало који критичар који

5 Премијера 24. фебруар 1966. године, Атеље 212, редитељ Небојша Комадина.

држи до сопственог ауторитета и тада (а и сада!) урадио. Он узима у селекцију чак две драме (*Сабља димискија* и *Крмећи кас*) Александра Поповића, које до краја не разуме и које се не уклапају у његов систем вредности, али Селенић не жели да порекне њихов очигледан позоришни значај. Неко ироничан би могао да каже да критичар и селектор то чини да би удовољио јавном мњењу (који је још претходне године стало на Поповићеву страну). Тај закључак би имао смисла да је критичар узео само један комад, али два у селекцији која је требало да обухвати целокупну Југославију ипак указују на признање које Селенић одаје овом писцу. Александар Поповић добија своју прву Стеријину награду за *Крмећи кас* те године.

Јелена Ћетковић

Као да је желео да услиши „вапаје" критичара и селектора Селенића, Александар Поповић пише, а Народно позориште у Београду на Великој сцени изводи, класичну мелодраму *Јелена Ћетковић*[6] о борби и страдању чувене хероине комунистичког отпора. Драма је нетипична за дотадашњи Поповићев начин писања у позоришту. Критичар се коначно налази на свом терену и пише: „Конвенционално вођена радња намеће нам критеријуме по којима морамо да процењујемо. Поповић је, дакле, показао поуздан смисао за градњу фабуле и смелост правог писца да на сцену изнесе најдраматичније догађаје" (Селенић, „Један други Поповић", 1966: 7). Ставља му и замерке да није довољно јасно ко је главни лик у драми, јер Вера, са којом почиње драма, гине на пола комада, а Јелена је замењује од половине. Затим, замера му и да је психологија ликова потиснута у други план у односу на динамичну и веома занимљиву радњу. Критичар који пише за *Борбу* ниједног тренутка не поставља питање историјске веродостојности ликова и догађаја што би у случају драме о стварним историјским личностима, а то *Јелена Ћетковић* јесте, могло да буде оправдано питање у контексту аристотеловско-хегеловске драматургије.

Можда га овај проблем није занимао јер је, готово са чуђењем, констатовао да најбољи део ове Поповићеве драме није вешто вођена радња, већ сонгови које певају Цигани, а које је компоновао Војислав Костић:

> У изврсно пронађеној мелодији Војислава Костића, сасвим поједностављени стихови примитивног народног стихоклепца делују и комично и патетично, с једне стране, а с друге на савршено једноставан начин говоре о времену које је прошло од дана када је Јелена Ћетковић херојски умирала. Ако нам се данас, готово четврт века после Јеленине смрти, истина из тих дана чини препатетична и литерарно неуверљива, песма Цигана нас подсећа да је то тако због нас, због времена, због промене, а не зато што би та истина о једном прошлом времену била мање истинита него што је била онда када се због ње умирало (*Исто*).

Данас нам се чини да је критика „Један други Поповић" мање значајна због тога што је писац успео да увери критичара да уме да пише драме

6 Премијера 1. октобар 1966. године. Велика сцена Народног позоришта, редитељ Бора Григоровић.

са аристотеловско-хегеловски развијеном радњом и сукобом. Њен значај видимо у томе што критичар, истичући значај рубног аспекта представе, констатује колико се дух српског и југословенског друштва променио за двадесетак година – оно што је некад била истина у првој половини пете деценије, у другој половини седме деценије је патетика. То пише у листу који се зове *Борба*, који је орган Социјалистичког савеза радног народа Југославије и основан је са намером да заступа вредности комунистичке борбе, у којој је херојска борба партизана извориште главних вредности.

Нова истина појавиће се са наредним Поповићевим комадом, који ће критичар искрено подржати као сведочанство о новом времену.

Развојни пут Боре шнајдера

У критици „Још један Поповић", посвећеној праизведби *Развојног пута Боре шнајдера*,[7] критичар сад већ отворено и недвосмислено пише о драми и констатује: „Поповићева драма исечена је од оног истог комада од кога су раније већ одваљени *Чарапа од сто петљи*, *Крмећи кас* и остале Поповићеве језичке бравуре израсле из српског менталитета" (Селенић, „Још један Поповић", 1967: 7). То је новина у критичаревом приступу. Он даје експлицитну изјаву да је Поповићев језик изашао из српског менталитета. Истини за вољу, већ у критици за *Љубинка и Десанку* уочава да су ликови блиски периферијском менталитету, а поводом *Крмећег каса* пише о људској нарави. Но, *Развојни пут Боре шнајдера* јесте прва комедија Александра Поповића у којој се он директно обрушава на национални менталитет, који је добио посебне девијације под дејством партијског управљања привредом. И Селенић добро примећује да је ова драма директна и отворена сатира политичких прилика код нас. Пишући о комаду, Селенић даје одличну анализу стања у привреди Југославије, указује на недостатке договорне привреде, и закључује: „Поставши од комедиографа сатиричар, Поповић је од весељака постао горки подсмехивач" (*Исто*). Да ли је *Развојни пут Боре шнајдера* коначно драма какву критичар очекује да би писац морао да пише – не знамо. Али оно што је сасвим извесно јесте да критичар поново пише веома позитивно о раду глумаца и редитеља. Селенић пише позитивно о режији Бранка Плеше:

> Мизансценски веома жива, питорескна представа, са доста вештих досетки у целини, она је у карактеризацији ликова сачувала тамну гротескност која извири из текста. [...] Тежину и овакве димензије представа, можда и случајно, добија зато што глумци ангажовани у њој носе са собом озбиљни манир карактерисања а не овлашну естрадност која смислу одузима оштрину и дубље импликације (*Исто*).

По начину на који пише о томе шта доноси комад и како га редитељ и глумци тумаче можемо да закључимо да је на критичара извођење *Боре Шнајдера* оставило веома позитиван утисак. Он имплицитно признаје да је реч о драми која бриљантно говори о савременом свету, а то је оно што је критичар од почетка постављао као захтев пред писца.

7 Премијера 13. фебруар 1967. године, Атеље 212, редитељ Бранко Плеша.

Смртоносна мотористика

Представа и драма *Смртоносна мотористика*, која је имала премијеру у априлу 1967. године,[8] очигледно се критичару много мање допала него *Развојни пут Боре Шнајдера*. То нигде није експлицитно написано, али из начина на који пише о комаду то је прилично јасно. Но, уочава се и један нови моменат. Критичар се скоро извињава што (опет) није одушевљен Поповићем и за то налази два разлога. Први је тај што писац понавља не толико теме колико средства да би теме драмски отелотворио:

> Будући да су средстава тако нападно присутна у његовим комадима, тако изазивачки неконвенционална и тако податна одређеној врсти естрадне импровизације, ми добијамо представе, мање или више успеле, али које, што их је више остављају утисак већ виђеног, већ искушеног и доживљеног (Селенић, „Још један петља" 1967: 8).

Ова замерка је написана скоро као похвала, јер је писац изазивачки неконвенционалан. Такође, Селенић примећује и да Поповићев комад одлази у оно што Селенић као критичар тешко да може волети, а то је естрадизација. Ипак, ову примедбу сада изриче готово успут. Јер, критичар не може да не констатује огроман успех писца. Констатује да је за нешто мало више од две године било шест Поповићевих „игроказа" у позоришту и два на телевизији. Додатно су неки комади играни у више позоришта и зато критичари „има се утисак да не прође недеља а да се не сретну негде са Поповићевом метафором" (*Исто*).

Занимљиво је како Селенић, када негодује због бројних понављања, његове комаде и даље назива „игроказима". Али, у овој истој критици Селенић, када пише о конкретном комаду, по први пут Поповића назива: „Врсни комедиограф" (*Исто*). Значи, Поповић је по Селенићевој тврдњи дошао до врсног комедиографа:

> Поповић и у овом комаду са великом лакоћом налази комичну формулу да дубински прокоментарише односе између мушкарца и жене у једној средини тешко оптерећеној наслеђеним предрасудама о тим односима, а захваћеној таласом нових друштвених односа који руше конвенције старог морала остављајући иза себе етички празан простор (*Исто*).

Наравно, поново хвали и редитеља и глумце, али и сценски простор. Успех Поповића постао је неминовност и чињеница која се готово самоподразумева и коју више не треба стављати ни у европски ни у југословенски контекст, јер је Поповић постао писац који има вредност по себи.

Капе доле

Последња критика Слободана Селенића о комаду Александра Поповића је за представу *Капе доле* из 1968. године.[9] Критику почиње следећим

8 Премијера, 7. април 1967. године, Савремено позориште, редитељ Небојша Комадина.

9 Премијера 17. фебруар 1968, Атеље 212, редитељ Љубомир Драшкић.

речима: „Не знам да ли са представе *Капе доле* у Атељеу 212 човек излази више збуњен или депримиран, мада је у току овог изванредног спектакла [...] и бравурозне игре ансамбла [...] био раздраган и изванредно забављен" (Селенић, „Прва и друга половина века" 1968: 6). Наиме, критичару се представа (па и драмски текст који сада назива драмом) веома допала и сматра да је она на трагу онога што је радио у *Развојном путу Боре шнајдера*, а то је критика мањкавости социјалистичког друштва. Чини се да критичар када пише о Поповићевој драми у ствари излаже и своје виђење друштва: „Драма *Капе доле* бави се разбијеном средином у којој су пољуљане моралне норме, у којој је борба за стандард и власт заменила борбу за циљ..." (*Исто*). Желећи да додатно истакне вредност Поповићевог дела, критичар каже: „...ефемерност коју свака политичка сатира носи као иманентну особину Поповић превазилази начином на који формулише своја запажања, општија него што су један тренутак и једно време" (*Исто*).

Критичар поново истиче да је за успех Поповићевог комада од кључне важности извођење. У овој критици он поново пише: „писац даје потпуну слободу поворци ефеката који нису у стању прецизно да воде наше асоцијације током целог комада, већ, јасни у поједином детаљу, у целину су изван каузалности и строге логике његовог дела" (*Исто*). Али за разлику од првих критика у којима пише да би комад сасвим пропао да му се глумци нису здушно посветили, сада пише готово се правдајући:

> Никако не бих желео овом примедбом да умањим значај и вредност Поповићеве *драмске литературе* (подвукла М. М. М.) Напротив! Ретки су писци у нашој и светској литератури који позоришту нуде такву ширину маневра, чији карактери изаткани од аутентичних елемената једне специфичне културе (или некултуре) и цивилизације (или нецивилизованости, свеједно) тако штедро и податно пружају могућност глумцу за креацију (*Исто*).

> И чак на једном месту у критици, пишући о драми у контексту извођења, говори о „пишчевој ингениозности" (*Исто*).

Шта се догодило са Селенићевим односом према Александру Поповићу? Како је од „скечерског" у критици *Љубинка и Десанке* стигао до „ингениозности" у драми *Капе доле*? Чини нам се да су се обојица помало променили. Александар Поповић је у *Развојном путу Боре шнајдера* и *Капе доле* постао критичар девијација социјалистичке договорне економије. За Селенића је било јако важно то померање код аутора, јер он од критике за *Петљу* тражи да се успостави веза између комада и окружења. То му писац штедро нуди у *Капе доле*. Представа је убрзо после премијере скинута са репертоара без посебног објашњења, али са прилично јасним индицијама да је забрана захтевана „одозго", а да су је спровели надлежни у позоришту. О томе, као ни о неким другим забранама у позориштима, нема писаног доказа. Селенић пише до краја те позоришне сезоне још две-три критике. Од наредне позоришне сезоне Слободан Селенић више није критичар *Борбе*. Да ли је позитивна критика на забрањену представу имала утицај на одлуку уредништва *Борбе* да промене критичара? Не знамо. Оно што је извесно јесте да су се писац и критичар на неко време разишли.

Александар Поповић писац из Селенићеве *Антологије*

Селенић се Поповићу враћа још једном, када је његов комад *Сабља димискија* уврстио у *Антологију савремене српске драме*, заједно са драмама као што су *Небески одред* и *Бановић Страхиња*. Тиме је Селенић дефинитивно прихватио Поповића као једног од најрелевантнијих драмских писаца друге половине 20. века. Занимљиво је да у *Антологију* није уврстио комаде за које је Поповић добио Стеријину награду (*Крмећи кас*) и Стеријину награду за комедију (*Развојни пут Боре шнајдера*), већ комад *Сабља димискија*. У критици за овај комад критичар први пут „признаје" писцу несумњиву вредност. У предговору *Антологије* Селенић посвећује велику пажњу делу Александра Поповића. Та његова студија дела Поповића постаје репрезентативна за сва даља тумачења овог аутора. Селенић театролог смешта Поповића у контекст европске и српске драме, а истиче и његове особености. Појаву Александра Поповића одређује као почетак трећег, великог периода српске драматургије након Другог светског рата. Темељну анализу Поповићевог дела он почиње од онога што је за њега као критичара дуго био „камен спотицања". Тврди да се у Аристотелове постулате драматургије није сумњало два миленијума и да је распоред вредности увек био исти: прича, карактери, мисли, говор, музичка композиција и позоришни апарат као најмање важан. Поповић аристотеловске вредности окреће наглавце:

> Од приче и карактера у драмама Александра Поповића није остало готово ништа, мисао као семантички укроћена рефлексивност, логички постављени концепт, појављује се само у виду сопственог извитоперавања. Два најмање цењена драмска елемента, музичка композиција и позоришни апарат, на нов начин схваћени постају веома важни, али уистину прави инструмент Поповићевог изражавања, природан, неумерен у својој екпанзивности на естетичкој територији драме, јесте језик који наметљиво, дрско преузима готово све драмске прерогативе под своју контролу (Селенић 1977: LIX).

Селенић дуго није могао да прихвати до краја Поповићев приступ драмском писању. Та критичарева борба да разуме и објасни имала је за последицу стварање веома надахнутих критичарских написа о драмама аутора, и у критикама и у *Антологији*.

*

Кроз овај рад смо, надамо се, показали оно што Бани зове „критичаревим правом на биографију" (Bani 1983: 29–31), односно правом да мења своје ставове, да мења своју „утопију позоришта" онако како се мења и само позориште о коме критичар пише. Увек полазећи од споља, критичар се труди да напише текст са разумевањем онога што је изнутра. Критичар није мање вредан ако „греши", већ ако догматски инсистира на свом приступу, ако инсистира да представу подвргне својим знањима, уместо да

кроз писање о представи проверава знање јер „позориште је увек проверавање знања" (Dort 1983: 45).

Литература:

Јонеско, Ежен. „Ћелава певачица". *Авангардна дама*. Београд: СКЗ, 1964. 173–213.
Миочиновић, Мирјана. „Предговор". Александар Поповић *Изабране драме*. Београд: Нолит, 1987. 5–29.
Селенић, Слободан. „Авангардна трагикомедија" (предговор). *Авангардна дама*. Београд: СКЗ, 1964. 7–29.
Селенић, Слободан. „Савремена српска драма – предговор". *Антологија савремене српске драме*. Београд: СКЗ, 1977. VII–LXXXI .
Селенић, Слободан. *Драмско доба*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2005.
Поповић, Александар. „Љубинко и Десанка". *Изабране драме*. Београд: Нолит, 1987. 31–73.
Пашић, Феликс. „Уз овај избор" и „Слободан Селенић – критичар домаће драме". У Слободан Селенић. *Драмско доба*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2005. 3–4. и 265–278.

*

Bani, Žorž. „Dramski kritičar: Utopija, biografija i nedoumica". *Pozorišna predstava i jezik kritike*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1983. 27–31.
Bani, Žorž. „Pogled s pola brda". *Kritika u pozorištu – kritika izvan pozorišta*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1985. 19–24.
Dort, Bernar. „Tri reči o pozorištu". *Pozorišna predstava i jezik kritike*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1983. 43–46.
Ibersfeld, An. „Teorijska istraživanja o meta-raspravi pozorišne kritike". *Krika i budućnost pozorišta*. Novo Sad: Sterijino pozorje, 1988. 90–93.

Извори:

Селенић, Слободан. „Узалудан глумачки труд". *Борба*. 5. 1. (1965): 7.
Селенић, Слободан. „Петље, везе и подвезице". *Борба*. 24. 4. (1965): 7.
Селенић, Слободан. „Наш језик насушни". *Борба*. 9. 11. (1965): 7.
Селенић, Слободан. „Четврти егзерсис". *Борба*. 26. 2. (1966): 7.
Селенић, Слободан. „Један други Поповић". *Борба*. 4. 10. (1966): 7.
Селенић, Слободан, „Још један Поповић". *Борба*. 15. 2. (1967): 7.
Селенић, Слободан. „Још једна петља", *Борба*. 11. 4. (1967): 8.
Селенић, Слободан. „Прва и друга половина века". *Борба*. 24. 2. (1968): 6.

Сајтови*:*

Атеље 212 https://atelje212.rs/digitalna-citaonica 20. 10. 2024.
Театрослов https://teatroslov.mpus.org.rs/ 20. 10. 2024.

Marina Milivojević Mađarev

Slobodan Selenić: Theatre Critic Propounding New Theater and Drama Values

Slobodan Selenić was an active theater critic for *Borba* weekly newspaper from 1956 to 1968, and then again in 1971. After a three-year break, he started writing theater reviews again, this time for *Politika ekspres* from 1974 to 1978. During his time as a theater critic, he published the anthologies *Avantgarde drama* (*Avangardna drama*) and *The anthology of contemporary Serbian drama* (*Antologija savremene srpske drame*), as well as the book *The dramatic movements of the 20th century* (*Dramski pravci 20. veka*). The reviews of the plays based on domestic (Yugoslav at that time) dramatic texts were edited and published by Feliks Pašić in the book *The age of drama*. These books were singularly important for the promotion and acceptance of both Yugoslav and European avantgarde in our theatrical circles. In his theatrical studies and criticism, Slobodan Selenić imposed himself primarily as a theorist and critic devoted to the analysis of dramatic texts. Today, it is rightfully considered that Selenić's contribution to the evaluation of the late 20th-century contemporary Serbian drama is quite significant. That the road to being accepted is difficult and meandering even for the ones who, from our perspective, are indisputable authorities can be discovered in the example of the relationship of Slobodan Selenić, the critic, and Aleksandar Popović, the playwright. The paper features the depiction of the critic almost completely rejecting the first staged drama by Aleksandar Popović *Ljubinko and Desanka* (*Ljubinko i Desanka*). In his review, he oversees the obvious similarities between Popović's drama and the avantgarde dramas he analyzed and presented in the anthology *Avantgarde drama* only a year before. In his subsequent reviews of the plays *A one-hundred-knot sock* (*Čarapa od sto petlji*), *A Damascus saber* (*Sablja dimiskija*) and *Porcine trot* (*Krmeći kas*), the critic consents that there is a similarity between Ionesco's „anti-plays" and Popović's „farces" but he still criticizes the same things he praises in Ionesco. It is only in the plays *Bora-the-seamster's path of development* (*Razvojni put Bore Šnajdera*) and *Hats down* (*Kapa dole*) that he shows more understanding for the playwright, since the playwright now writes about something that the critic deems valuable too, and that is the relationship between plays and society. In order to clarify the stands of Slobodan Selenić, the critic, the author of this text will call upon the European authorities in the domain of theater studies and criticism: Anne Ubersfeld, Bernard Dort, Georges Banu, and Selenić himself.

Keywords: Slobodan Selenić, Aleksandar Popović, criticism, theater, drama, theater studies, avantgarde

III

821.163.41.09 Селенић С.
82.01
COBISS.SR-ID 186600201

Магда Миликић
Институт за српску културу Приштина – Лепосавић
magdamilikic95@gmail.com

„МОЖЕ ЛИ МАГЛА ДА СЕ ПОТОПИ”: *МЕМОАРИ ПЕРЕ БОГАЉА* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА[1]

Кључне речи: модернизам, стварносна проза, ангажман, егзистенцијализам, апсурд, компаративно тумачење
Апстракт: Први роман Слободана Селенића, *Мемоари Пере Богаља* (1968), улази у ред остварења *стварносне прозе*, поетичке линије у оквиру позног модернизма српске књижевности. *Мемоари Пере Богаља* чине поетичко језгро Селенићеве поетике, а у њиховом средишту је Пера Прокић, отуђени инвалид који промишља о себи и свету. На конституисање Периног лика, протагонисте и наратора у делу, утицале су различите традиције, међу којима се посебно истичу театар апсурда и француски егзистенцијализам.

Ангажман као трајно опредељење

Слободан Селенић се у својим раним текстовима и књигама определио за најактуелнија струјања у књижевности, напосе драми и позоришту. Како истиче, драму и позориште је изабрао зато што су након рата то била најутицајнија поља културе: „У време када је стварао Сартр и у време када су стварали Бекет и Јонеско, позориште је – њима захваљујући – било у самој жижи културне егзистенције” (Јевтић 1991: 66). Пре првог романа Селенић је објавио две књиге и прегршт текстова писаних за новине и листове, углавном позоришних, али и књижевних критика и покоји превод. Приредио је антологију *Авангардна драма* (1964), прву такву књигу у нашој култури, која је репрезентативан преглед авангардних тенденција – од њених почетака у делу А. Жарија, преко драма Г. Аполинера, С. Виткјевича, све до Е. Јонеска, Ж. Женеа, Т. Ружевича, Х. Пинтера, Н. Симпсона и Е. Олбија. Олбијеву драму *Зоолошка прича*, која у духу француског антитеатра

1 Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством науке, технолошког развоја и иновација број: 451-03-66/2024-03 од 26. 1. 2024.

говори о односу апсурда и насиља, Селенић је и превео. У уводном тексту приређивач детаљно опцртава поетику театра апсурда, који посматра као израз духа епохе:

> Све што се догађа у већини авангардних трагикомедија апсурдно је управо зато што је и свет из кога писци ове милитантне групе побуњеника говоре – дубоко и неповратно обележен апсурдом. Човек може да се труди да изнађе неки смисао, може да се заварава како му је то пошло за руком, али је у првом случају осуђен на неуспех, јер смисла у овом нашем свету нема, а у другом пати од тешке болести малограђанског слепила, на коју се тако жестоко окомљује и Јонеско, и Олби и највећи број авангардних писаца (Селенић 1964: 24).

Друга Селенићева књига је теоријска студија *Ангажман у драмској форми* (1965). Схватања о ангажману, као и наклоњеност ауторима француског културног круга који су обележили епоху, трајно ће одредити Селенићево поимање књижевности. Познато је, наиме, да је након Другог светског рата „баук" ангажмана „кружио Европом", те да се у различитим културним контекстима расправљало о улози интелектуалца у друштву. Питање ангажмана подразумевало је левичарско, Сартрово, односно егзистенцијалистичко разумевање појма:

> Кад се данас говори о ангажованој драми, а говори се често, најчешће се мисли на смисао који је овом термину као Жан-Пол Сартр. *La littérature engagée* у сартровском или модерном егзистенцијалистичком контексту означава ангажман писца у остваривању појма слободе, појма који произлази из Сартровог филозофског закључка: Човек је Слобода (Селенић 1965: 29).

Мемоари Пере Богаља објављени су у бурној 1968. години, обележеној студентским демонстрацијама. Тада је 'Боба', заједно са многим другим интелектуалцима, свесрдно подржао студенте који су устали против „црвене буржоазије" (в. Павловић 1990: 63). *Мемоари Пере Богаља* су међу првим романима који дају критички поглед на југословенско друштво и револуцију, због чега је било политичких реакција на дело, које потписује доцент Академије за позориште, филм, радио и телевизију. Селенићев првенац заузима значајно место у његовом опусу и зато што садржи поетичко језгро наредних дела. И она ће се заснивати на борби за слободу у мишљењу и стварању, мада таква борба највеће домете има у првим Селенићевим књигама, написаним у нарочито ригидном друштвеном систему. *Мемоари* улазе у ред остварења тзв. *стварносне*, црне прозе или прозе црног таласа, струје позног модернизма у српској књижевности. Међу главне представнике те поетичке линије, која руши различите тематске табуе, спадају Д. Михаиловић, В. Стевановић, М. Савић, М. Јосић Вишњић. Видећи их у светлу слободарских стремљења његове генерације, Селенић је за свој роман рекао:

> *Мемоари* су, са личног становишта, најважнији међу мојим романима. Захваљујући њему, поверовао сам да умем да их пишем. Вероватно је и најискренији по томе што је 'излајао' сву горчину која се сакупила не само у мени, чак мање у мени. Мислим

да Пера говори у име генерације која је у врелом раном животном добу видела како се велики идеали обелодањују као мале и ситничаве подлости и лажи. Привидно озбиљна анализа ’истине’ коју ви помињете, заправо је ироничан приказ званичне историјске истине која је врло често лако препознатљива лаж. Ми смо генерација која је из лакировке, лакирана ушла у живот. Први посао који је требало обавити био је скидање са коже неподношљивог, вештачког премаза којим су нас победници наградили. *Мемоари Пере Богаља* су мој скромни допринос овом молерско-фарбарском подухвату (Селенић 1989: 17–18).

Под утицајем апсурда и егзистенцијализма: *Мемоари Пере Боīаља*

Нела: Ништа није смешније од несреће, то ти гарантујем (*Крај партије*, С. Бекет).

У време кад је Селенић објавио *Мемоаре Пере Богаља*, у Југославији су била распрострањена документарна дела истакнутих учесника у Другом светском рату. Међу најпознатијим сведочанствима о рату били су дневници Владимира Дедијера, Драгојла Дудића и Владимира Назора. Мемоари и други документарни жанрови претендују да кажу истину о историјским догађајима, мада неминовно остају на нивоу личне интерпретације и накнадне реконструкције (Раденковић 1963: 1). Селенићеви *Мемоари* почивају на натурализму и гротесци и травестирају тај књижевно-научни жанр. Пера Прокић није истакнути учесник НОБ-а, он је анонимни „богаљ” који у мемоарима које „мисли” „без реда и циља” (Селенић 1968: 64) покушава да одгонетне своју позицију у свету. Као и у потоњим делима писца, судбина протагонисте је дубоко испреплетана са механизмима друштва – *Мемоари* отварају једну од средишњих тема Селенићевог дела, тему српског грађанства.

У српској прози шездесетих година важну улогу имала је приповедачка индивидуалност. Многе приповедаче из те деценије повезује, дакле, захтев да се приповедање усредсреди управо на њих и на њихову улогу у обликовању књижевног света (Јерков 1991: 75–76). То потврђује и Селенићев роман, у коме је Пера Прокић и протагониста и наратор. Супротно поетици мемоарског жанра, Пера се фокусира пре свега на себе и свој живот. Његова промишљања о свету граде есејистички слој дела и откривају ерудицију и енциклопедијско знање лика који је „*од малих ногу* упућен на читање” (Селенић 1968: 67, истицање М. М.). Селенићеви *Мемоари* се тако настављају на модернистичку традицију тематизовања сукоба између интелектуалца и друштва. Бекетове драме, које су утицале на његово дело, Селенић је видео и као персоналне, исповедне текстове:

Метафизички амбијент његових драма, наиме, прожет је дубоком персоналношћу, филозофска спекулација је усмерена на разрешење властитог немира, психолошка личност аутора снажно прожима своје алегоричне приче о човеку у толикој мери

> да понекад поверујемо како су *Чекајући Годоа* или *Крај партије*, *Срећни дани* или *Крепова последња трака* – исповедни текстови неког ко говори само из личне нужде (Селенић 1994: 16).

Пера Прокић је као дечак у фиђеловачком збегу 1941. остао без ногу.[2] Из те трагедије произашла је његова „непресушна, страсна заинтересованост за људске ноге" (Селенић 1968: 12), „религиозни однос према нози" (*Исто*: 17). Иако га је у великој мери одвојила од света, Пера се након трагедије трудио да припада „ногатом човечанству". Други и дефинитивни раскид са светом означиће тренутак када Драгу, девојку којој је наклоњен, затекне са оцем. Перина отуђеност дошла је и услед разочарања у друштвени систем у који је као немилосрдни скојевац слепо веровао. „'Ликвидација' ми је онда звучала нормално и практично. Данас ми звучи глупо. Шта ли сам то хтео да ликвидирам што неће само од себе, без ичије помоћи, веома брзо нестати?" (*Исто*: 107), размишља Пера о скојевској епизоди свог живота. Она му с временске дистанце изгледа као драмски комад у коме глуми неко други. Пита се како би назвао тај комад. „'Ногати кентаур' је најбоље. Мало је смешно, мало је страшно, и баш зато је сасвим добро" (*Исто*: 99–100), каже се у алузији на трагикомедију, односно трагичну фарсу, како је Селенић називао драму апсурда. О антијунацима својих дела Селенић је говорио у односу на Бекетово дело:

> Из кошмара историје неком мом јунаку може се учинити да је нашао излаз, из кошмара појединчеве егзистенције нема излаза. Постоје апстракције којима се доиста успешно, и оправдано (ништа нам друго не остаје) заваравамо. Како каже Владимир Естрагону док изводе један сасвим бесмислени покрет: „Ми увек нађемо нешто што ствара утисак да живимо". Ви који улазите, оставите сваку наду (Селенић 1989: 21).

Пера Богаљ трага за истином о себи и свету и у исто време бежи од ње и презире је. Његов отпор према званичној истини најављује почетак дела, где га затичемо како сатима држи у рукама *Борбу* и претвара се да је чита, како не би скренуо пажњу на себе. Дуж романа, у коме има врло мало дијалога, пратимо Перине рефлексије, као и његово ћутање, које је такође маска овог карактера. Пера истину види као конструкт, истиче да постоје демократска, уметничка и наративна истина. Таквим односом према истини, као и одликама попут (псеудо)документарности и аутореференцијалности, *Мемоари* доприносе рађању постмодерне у српској књижевности. Извесну наклоност ка постмодерним техникама Селенић ће потврдити и у наредним делима, мада се овој поетици никада неће у потпуности приклонити (Мацура 2011: 14, Бајчета 2023: 158).

Љубиша Јеремић Селенићеве романе назива драмским романима. Истиче да полазе од драмски сукобљених мотива, оличених у протагонистима непомирљиво супротстављеним на цивилизацијском, идејном и моралном нивоу (Јеремић 2007: 254). Како је драма у сржи Селенићевог

2 Сиже *Мемоара Пере Богаља* заснован је на догађајима из Селенићевог живота. Као преломне године у свом животу Селенић издваја 1941. и 1948, које су означиле кризу на друштвеном плану (Јевтић 1991: 10). Догађаји из једне и друге године транспоновани су у роман.

бављења књижевношћу, не чуди што је драмски принцип и у *Мемоарима* веома присутан. Слично ситуацији у наредним романима – а то је одраз принципа грчке трагедије – исприповедано време је далеко шире, док време приповедања обухвата дан када породица прославља то што је Пера преживео кобну 1941. годину (Бандић 1969: 328–329). Радња се одвија у затвореном простору, махом у салону у коме Милоје и Благоје играју карте, док Пера седи у колицима и размишља. Отац и син су супарници који оличавају принципе *vita activa* и *vita contemplativa*. *Мемоари пере Богаља* рефлектују и трагички заплет: када схвати да је Перин брат, а не син, Горан ће извршити самоубиство. Прецизније речено, тематско-мотивско језгро романа одређено је камијевском дилемом шта човек може учинити а да остане човек. Ова дилема биће основа и других Селенићевих романа (в. Бајчета 2023: 92, 160):

> Савремени српски роман се у одлучном тренутку престао питати **шта човек мора учинити да би постао човек** (питање које Сартр поставља, налазећи олако морално прибежиште у историјском апсолуту), већ се пита **шта човек не сме учинити да би остао човек** (питање на које нас упућује човекољубиви медитеранац Албер Ками) (Селенић 1987: 1).

Културне представе о телу део су доминантног дискурса једне заједнице и говоре о њеној структури и поретку. Оне симболички разврставају чланове заједнице, одвајају оно што је друштвено и културно пожељно и прихватљиво од онога што није (Жикић 2018: 175–176). У послератној Југославији тело је било у функцији политичке снаге, здравља и прогреса. У социјалистичком реализму, а то је било најсугестивније у скулптури, фигурирало је као метафора за структуру и функционисање друштва као целине – *society-in-order* (према: Мереник 2010: 29). Натурализам и гротеска *Мемоара* – Перини патрљци и сексуална инхибираност, одурност његовог тела, Света без увета, који је нека врста спадала итд. – корозивни су по такво, официјелно поимање тела. Поред тога што се супротстављају соцреализму, и даље прећутно важећем у српској уметности, *Мемоари* су отпор и социјалистичком естетизму, који нуди неодређени, неутрални хронотоп и поетско-симболичку визију света (Недић 2015: 8).

Хендикепирани карактери *Мемоара* настали су, међутим, у дијалогу са још једном традицијом, у којој су гротескне и натуралистичке визије тела одраз обешчовечености модерног субјекта. У питању је театар апсурда. Селенић је често истицао важност савременог театра за његово књижевно профилисање: „Авангарда моје генерације била је француска авангарда Бекета и Јонеска" (Селенић 1969: 17). Прво поглавље романа посвећено је опису Милојеве ноге са шест прстију. Чудовишна визија тела јавља се и у драми апсурда, па ће ликови у Јонесковом комаду *Жак или покорност* (1955) имати вишак прстију, носева, уста, очију:

> Свођење човека на његов егзистенцијални бесмисао, очитован трагично узалудним напором јунака да рационално овладају својом ситуацијом и универзумом, Бекет сценски често остварује одузимањем виталних функција лицима која насељавају ње-

> гов драмски свет. У *Годоу* људи су још читави и слободно се крећу. У *Крају партије* већ је покретна и цела само једна личност, Клов, док је Хам слеп и непокретан, у колицима, а Нагу и Нели тек главе вире из канти за ђубре (Селенић 1994: 21).

Пера у својим мемоарима води замишљени дијалог са дечаком који је страдао у рату, након што је остао инвалид. Назива га Давид, што на хебрејском значи „вољени". Грчевито је везан за 'однос' са њим, у чему се одражава Перин ескапизам и психолошка заглављеност у периоду када је изгубио ноге. Он упорно обећава лојалност Давиду, што бива праћено Перином затвореношћу за живот који се око њега одвија. С друге стране, сваки пут кад се дистанцира од пројекције Давида, присутнији је у животу и постепено прихвата своју судбину. Период од „двадесет година мучног самоиспитивања и лутања по себи и по свету" (Селенић 1968: 47) провео је у трагању за смислом и блискошћу. Није успео да их оствари у породици – са мајком Танкосавом, оцем Милојем, званично супругом, а заправо мађехом Драгом, сином, у ствари братом Гораном.[3]

Бесмисао, отуђеност, немогућност комуникације и обешчовеченост основне су теме *Мемоара Пере Богаља*, који су настали под утицајем театра апсурда:

> Потрага за смислом, или тачније, утврђивање бесмислености човекове егзистенције, појачано је у Бекетовим драмама увек неспособношћу човека да комуницира, немогућношћу комуникације као такве. У свету у коме се полурођене, слепе и кљасте, у канте за ђубре углављене креатуре тако непријатно осећају, Бекет, од *Годоа* до *Краја партије* и *Срећних дана*, до једночинки *Не ја*, *Тада*, *Кораци* или *Дах*, стално развија све радикалније призоре човекове одсечености од света и других људи (Селенић 1994: 20).

За конституисање *Мемоара Пере Богаља* посебно је био важан *Крај партије* (1957). Други Бекетов комад изводио се 1961. у београдском Народном позоришту и доноси горку, дистопијску визију света. У средиште поставља несносно спор процес пропадања резигнираних чланова једне породице, које заправо одражава пропаст читавог света. Карактери у комаду животаре у опустошеном свету, у трошном станишту, не страхујући толико од предстојеће смрти колико од патоса бесконачног умирања (Калинић 2023: 77, 231–232). Док Бекетов текст упућује на општу апокалипсу, пропаст се у *Мемоарима Пере Богаља* односи пре свега на Перину породицу, односно на новонасталу грађанску класу. Другим речима, Селенић у свој роман, у ком врши неку врсту локализације Бекетовог текста, уплиће историју.

---

3 Подвојено сопство услед ратних траума *Мемоаре* повезује са једним савременим српским романом који баштини искуство црног таласа. Реч је о *Пакрацу* (2023) Владана Матијевића, који говори о ветерану пакрачког ратишта и његовом животу маргиналца у центру Београда. У свом обраћању Пепију, пријатељу са ратишта, Матијевићев антијунак описује свакодневицу савремене Србије. Тако у *Пакрац*, у још већој мери него у *Мемоаре*, продиру друштвене реалије, које творе јак документарни слој и хипертрофију политике у делу. Кроз причу о испразном животу у Булевару краља Александра, исписује се (црна) хроника живота у Србији, која је уједно и психолошки портрет Матијевићевог карактера.

И у *Крају партије* и у *Мемоарима* ишчекује се смрт и бесомучно се поставља питање о смислу. Тако ће Хам рећи: „Крај је у самом почетку, а ипак идеш даље” (Бекет 1984: 158). У замишљеном дијалогу, Давид ће рећи Пери: „Нама није довољно да чујемо почетак да бисмо схватили да долази крај. Нама није потребно да се крећемо. Ми знамо да се крај креће према нама” *(Селенић 1968: 53)*. Док посматра Благоја и размишља о његовом хедонистичком животу, Пера о „ногатом човечанству” закључује: „Више ме не забављају њихове игре. Сувише добро знам правила. До досаде поуздано знам да Благоје увек пристаје. Увек. На све. Само да преживи до смрти” (*Исто*: 91):

> У свету у коме се тако непријатно осећа, човек или не може да комуницира са другим људима, или уопште није у односу са другима. Док, рецимо, у драми *Чекајући Годоа* поред нормалног и скоро топлог, у сваком случају сапатничког односа између Владимира и Естрагона, постоји као мање важна компонента однос између Поцоа-господара, и Ликија-слуге, дотле већ у следећој Бекетовој драми од свих односа међу људима остаје само однос господара и слуге, однос који је неприродан и уништава и једног и другог. У таквом свету, свету у коме су људи усамљени и због тога несрећни, а да ништа против те опште несреће не могу да предузму – чекање некаквог смисла, вечито чекање разрешења основног егзистенцијалног питања – „Зашто човек да живи” заузима доминантно место (*Исто*: 23–24).

Крај партије говори о Хаму, његовом посинку Клову и Хамовим родитељима Негу и Нели. Хам је слеп и непокретан, све време седи „у наслоњачи са точкићима” (Бекет 1984: 123). Слично томе, Пера Богаљ је опуштен „у својој столици на точковима” (Селенић 1968: 61, 284). И Хам, као и Пера Богаљ, има „патрљке” (Бекет 1984: 128). Обезљуђеност се код Селенића заснива и на имплицитној критици рата, односно у лику Свете без увета, коме фали и део бутине, као и у описима пацијената опузенске болнице – људī без екстремитета. Хамови родитељи су безноги и живе у канти за смеће. Пера је фасциниран очевом ногом, а његово рано сећање односи се на тренутак када је отац квасио ноге у чабру. Необичан однос између канте и мајке развија се у казивању о мртвој Танкосави, иза које Пера чисти измет. Ту између осталог читамо:

> Загледан у мутљаг само зато што немам снаге да се дигнем, одем, удавим, смислим било шта, са невероватном живошћу верујем тада да ће се догодити нешто у канти, да у канти нешто мора да се догоди, и то веома брзо, свакако пре него што ћу склонити поглед са површине мутљага који се још комеша. Некако знам: у родоскрвном загрљају родиће се и одмах од људских размена нарасти Антигона и Полиник, Исмена и Етеокле [...] (Селенић 1968: 270).

Бројне су, дакле, паралеле између *Краја партије* и *Мемоара Пере Богаља*, како на макро, тако и на микро плану дела, а оне показују да је Селенић био инспирисан Бекетовим текстом. Као и Бекетови антијунаци, Пера Богаљ кроз своје мемоаре размишља о патњи, усамљености, саосећању, опроштају, нади, сексуалности итд. Хамово име је реплика имена једног од Нојевих синова, као и скраћено име Хамлета, чиме се у комад призива

дилема *бити или не бити* (према: Калинић 2023: 233). Таква мисаоност и неодлучност својствена је и Пери, који, чини се, на моменте ипак оставља могућност да живот може имати неког смисла. Тема односа са родитељима, развијена у оба дела, код Бекета се покреће већ у првој Хамовој реплици. Пера Богаљ не носи сат „јер је најблесавија од свих машина које су ногати измислили" (Селенић 1968: 236). Такав однос према рачунању времена јавља се већ у Јонесковој *Ћелавој певачици* (1950), где гђа Смит на питање ватрогасца колико је сати каже: „Ми немамо часовника у кући" (Јонеско 1964: 206). Када Хам упита колико је сати, Клов му одговара „Као и обично" (Бекет 1984: 125). Индикативан је, такође, горак, грохотан смех ликова, који се протеже кроз оба дела, као и заударање, које се код Бекета односи на читав космос, а код Селенића на Танкосаву. Перино казивање о Танкосави варира, наиме, од топлине и љубави („моја маман"), до презира и гнушања као израза самопрезира.

И док су сви чланови Перине породице у некој мери неуклопљени и несрасли с новим друштвеним поретком, то је нарочито наглашено у лику Танкосаве (уп. Мацура 2011: 126). Када једном буде зашао у мајчину собу, Пера ће открити сасвим нови свет, који стреми лепоти. У Танкосавиној потреби за лепим има и нечег хаотичног, дисперзивног, гротескног, чиме се антиципира њена смрт: „Чак је у углу испод прозора стајао велики венац, такође од вештачког материјала, што је читавој соби давало изглед гробљанске капеле" (Селенић 1968: 41). Танкосава је практично сведена на улогу служавке. Видимо је како у салон уноси послужавник украшен ружом. Такав призор мајке са послужавником асоцира на роман објављен три године раније, *Башта, пепео*. Познати почетак Кишовог романа гласи: „У касна летња јутра мајка је улазила бешумно у собу, носећи послужавник. Тај је послужавник већ почео да губи танку никловану глазуру којом је некад био превучен" (Киш 1965: 5). Послужавник који губи сјај најављује породичну, али и трагедију цивилизације. Киш се сматра писцем који се „опсесивно" бавио фигуром оца. Мада се њихове поетике у великој мери разликују, Селенић му је у том смислу близак. И његова животна драма, која је транспонована у књижевност, узрокована је губитком оца у Другом светском рату.

Метафора партије карата и њеног завршетка представља затворени, апсурдни оквир *Мемоара* и одговара партији шаха, односно карата у *Крају партије*. „Готово, то је готово, скоро готово, мора да је скоро готово" (Бекет 1984: 124), прве су речи које се изговарају у комаду, а оне одзвањају и у *Мемоарима*:

> Немамо више шта да радимо. Све што треба урадити кад умре Танкосава већ је учињено, захваљујући, наравно, Благоју, и сада можемо опет мирно да седимо у нашем великом салону и да пијемо кафу очекујући још само гробаре да дођу. Чекамо још само на гробаре са ковчегом. Још они да дођу, па је онда све готово.
> – Хоћемо ли, док чекамо – пита Благоје пошто је неколико пута срknуо кафу из своје шоље, и ја знам да Милоје не одговара, већ, можда, мисли, можда покушава да схвати, па Благоје вади карте и терапеутски мирно каже:
> – Мања дели […]

> Видим да Милоје скупља карте са стола – партија је завршена – и ставља их у фиоку од сточића да сачекају неке друге играче (Селенић 1968: 285; 287).

Партија карата/шаха упућује и на стално надметање, борбу за доминацију, између Хама, пуномоћног, али беспомоћног господара, и Клова, недовољно (не)послушног слуге (Калинић 2023: 251). Код Селенића се надмећу Благоје и Милоје, док је Пера изван игре, чиме потврђује своју позицију пасивности. Последњу реплику у *Крају партије* изговориће Хам:

> [...] Ја ћу да се бацим на игру [...] Стари крај партије, изгубљене давно, играј и губи, и с губитком раскрсти. [...] Добро [...] Баци карте [...] Тренуци за ништа, сад као и увек – време није било никад и време је прошло, рачунање времена закључено, а прича завршена [...] Баци карте [...] (Бекет 1984: 164–165).

Када Драга затрудни са Милојем, отац ће од Пере тражити да се ожени њоме. Један од аргумената Милоја, истакнутог партијског функционера, биће: „ти знаш на каквом сам положају, и све то” (Селенић 1968: 212). Тако је у роману интима појединца на бруталан начин одређена друштвено-политичким датостима. У тексту „Никуда из епохе” Селенић објашњава зашто су животи његових јунака „тако битно и тако интимно повезани са политичким догађајима” епохе: „Сексуални чин је изгубио сва сексуална обележја, постао је политички чин *par excellance*” (Селенић 2003: 29). У ноћи распусне забаве породична драма ће достићи врхунац. Тада се отац и син суочавају, у тренутку када Пера пијаног, а заправо очајног Благоја води ка кревету. Пера ће тада осетити „страх и сажаљење, два сасвим нова осећања” (Селенић 1968: 229). Речи које отац и син размењују саткане су од туге, беса, али и разумевања и прихватања, чега нема у Бекетовом комаду.

Антихерој театра апсурда је отуђен, изгубљен и осуђен на лутање у коме је често непомичан, што одражава његову пасивност (Перовић 2017: 12). Непомичност апсурдног антијунака се у Бекетовом комаду, па и у Селенићевом роману, буквализује или, да се поиграмо речима, доводи до апсурда. Дефект Клова састоји се у томе да не може да седи, већ је стално упослен, а Хам га мучи речима:

> Једног дана ћеш рећи себи: уморан сам, сешћу – па ћеш онда отићи и сести. Онда ћеш рећи: гладан сам, морам да устанем и узмем нешто да поједем. Али нећеш устати. Рећи ћеш: није требало да седнем, али кад сам већ сео, седећу још мало, па ћу онда устати и узети нешто да поједем. Али ти нећеш устати и нећеш ништа узети да поједеш (Бекет 1984: 141).

Мотив седења заузима значајно место и у *Мемоарима*. Пера Прокић егзистенцију види кроз призму баченост у свет, карактеристичну за Хајдегерову филозофију, од које полази Сартр у *Бићу и ништавилу*. У бесомучној тежњи да нађе одговор на питање „зашто је, Давиде, нужно да се људи одрже?” (Селенић 1968: 129), Селенићев антијунак више пута пак казује да је трагедију у детињству преживео „из ината” (*Исто*: 82), да му је тада „из све снаге радио инстинкт самоодржања” (*Исто*: 68–69). Такви, ретки искричаји Периног пркоса приближавају га егзистенцијалистичком антију-

наку, који је активнији и показује одређену снагу воље. У алегоријској причи коју казује Горану, пита се да ли је питање седења, што је за њега питање одржања – будистичко, марксистичко или егзистенцијалистичко:

> [...] уз ивицу провалије прибијена су три борца без хране и оружја; два ногата и један без ногу; један борац се залети на стрељачки строј непријатеља и бива изрешетан куршумима; други се залети на својим ногама да прескочи сто тридесет метара широку провалију; трећи једноставно седи; нити јури, нити бежи; нит' се боји, нит' се радује; нит' се нада, нити страхује, већ једноставно седи, јер зна да све оно до чега би могао доћи на својим ногама, трчећи напред или бежећи уназад, мора на крају да дође до њега. Неки минут раније или неки миленијум касније. Свеједно. [...] моје питање о томе који је од тројице бораца у праву, није ни будистичко, ни егзистенцијалистичко ни марксистичко питање, како би га ногати одмах схватили. То је практично питање седења. Тек када практично питање седења измистификују због њихове насушне потребе да се нешто дешава, питање седења постаје – будистичко, егзистенцијалистичко или марксистичко. Чим се претвори у речи, питање седења постаје нешто друго од онога што јесте (*Исто*: 130).

Селенић је у интервјуима наглашавао да у романима полази од премисе да човек није срећан и да му је „блиско и Камијево осећање света које, можда најпотпуније, у сваком случају најсажетије изражава његов Калигула: 'Човек умире и није срећан'" (Селенић 1989: 18–19). Након прве, соцреалистичке приче „Последњи дијалог", која је иронично инкорпорирана у *Мемоаре*, Селенић је 1958. у *Делу* објавио причу „Ко је странац?". Као и Пера, лик у приповеци, на трагу Мерсоа, размишља о апсурдности појединачних избора и живота по себи.

Исте године када је објављен Селенићев роман, снимљен је филм *У раскораку* Миленка Штрпца. Филм бившег голооточанина доноси низ субверзивних елемената, а говори о председнику сеоске задруге Јаблану (Драгомир Бојанић Гидра), који је, спасавајући задружна кола, поломио кичму. Филм Миленка Штрпца фокусира се на социјални и економски статус инвалида у Југославији, док се Селенић бави његовом егзистенцијалном драмом. *НИН*-ову награду за 1968. годину понео је роман *Мириси, злато и тамјан* хрватског аутора Слободана Новака. Написан звонким, лирским стилом, коме се треба препустити без оптерећења да се разуме свака далматинска и италијанска реч, и Новаков роман говори о егзистенцијалној зебњи. Још разводњеније фабуле него *Мемоари Пере Богаља*, Новаково дело у средиште поставља два инвалида, стару Мадону, некадашњу богаташицу којој је комунистичка власт преотела поседе, и њеног неименованог старатеља, пензионера и ратног инвалида, који је наратор у делу. У алегоријској визији света, антијунак заједно са супругом Драгом бди над Мадоном, ишчекујући њену смрт, коју види као коначно избављење. И у Новаковом роману о беживотности и таворењу доминира егзистенцијалистичка осећајност:

> Слично као Рокантен у Сартровом роману *Мучнина*, и Новаков апсурдни јунак се осећа странцем и туђином у животу, осудивши у свом добровољном прогонству самог себе на мазохистичко трпљење и испаштање покрај Мадоне као казну због своје мутне егзистенције, због свог васпитања у детињству и раној младости, па и због свих болних, свирепих настраности овог света (Бандић 1969: 325).

У Периним мемоарима су чести еуфемизми, којима ублажава истину – о свом физичком дефекту, о очевом и Драгином односу, о Гордановом самоубиству. Један од еуфемизама је „двостабли Девајтис", којим се реферише на роман пољске књижевнице Марије Рођевичувне из 1889. Надахнуто преведен на српски језик, *Девајтис* је поетична, романтизована прича о сеоској заједници која радости и патње плете око храста који памти њену историју. Пера је испод храста остао без ногу, па Девајтис у *Мемоарима* упућује на изгубљену идилу детињства и породичног дома. У немогућности да докучи истину о фиђеловачком збегу и тако увиди евентуални смисао своје трагедије, Пера ће закључити да истина „постаје као богато разгранато стабло" (Селенић 1968: 67). Такође, у реминисценцији на детињство, Пера пореди Милојеву ногу са стаблом које има „жирасти мали прст" (*Исто*: 27), видећи тако узрок своје несреће и у свом оцу. На крају романа, након што се Танкосава убила, Пера, Милоје и Благоје чекају гробаре. Вишеструким помињањем храста на последњим страницама романа сугерише се да је корен несреће читаве породице – у рату, који је Милоја прославио, поставио на висок друштвени положај, који им је омогућило лагодан, али промашен живот.

Тематизујући „неуралгичне тачке" епохе (Јевтић 1991: 41), Селенић у својим делима укључује и личности које су је обележиле. У *Мемоарима* се помињу чистке након резолуције Информбироа и случајеви Андрије Хебранга и Сретена Жујовића (Мацура 2011: 163). Референцирањем на актуелне догађаје у друштву гради се документарни слој *Мемоара Пере Богаља*, који је у делима *стварносне прозе* нарочито изражен. Њиме се у Селенићевом роману прави иронијски отклон – од званичне истине и идеолошки подобне документарности мемоарског жанра. Табу тема Информбироа јавља се у роману *Кад су цветале тикве* Д. Михаиловића, делу *стварносне прозе* објављеном исте године кад и *Мемоари*.

Насловна синтагма Селенићевог дела у тексту се апострофира на само једном месту. Пројектовани лик Давида протагонисти ће се обратити са „Перо богаљу" (Селенић 1968: 53). У наслову романа стоји пак „Богаљ" , дакле са великим „б", а таква синтагма се у тексту нигде не наводи. Може се дакле говорити о интервенцији више наративне инстанце, која озваничује Перин надимак у облику „Пера Богаљ". Такав детаљ иде у прилог претпоставци да Селенићев првенац почива на псеудодокументарној техници пронађеног рукописа, која је тих година своје најуспелије уобличење добила у роману *Дервиш и смрт* (1966) Меше Селимовића. У књижевноисторијском периоду преплављеном приповедним *ја*, техника пронађеног рукописа проширује могућности приповедачке самосвести и показује излаз из приповедачевог егоцентризма (Јерков 1991: 84).

*

Селенићев роман *Мемоари Пере Богаља* репрезентативно је дело позног модернизма српске књижевности, у коме се постепено помаљају одли-

ке постмодерне. „Форсирана грубост израза" (Бандић 1969: 330) унеколико умањује литерарну вредност дела, која свакако остаје на високом нивоу. Селенић је у *Мемоарима* потврдио своје интересовање за доминантну мисао и поетику епохе, за француски егзистенцијализам и њему близак театар апсурда. Ауторима овог круга остаће 'веран' до своје превремене смрти, реферишући на њих у наредним делима, приређујући њихове текстове и пишући о њима.

Литература*:*

Бајчета, Владан. *Књижевност с предумишљајем: стваралачка биографија Слободана Селенића*. Нови Сад: Академска књига, 2023.

Бандић, Милош И. „Роман и романсијери у години 1968: Слободан Новак, Слободан Селенић, Драгослав Михаиловић". *Летопис Матице српске* 145. 403. 3 (1969): 320–336.

Жикић, Бојан. *Антропологија тела*. Београд: Филозофски факултет, Одељење за етнологију и антропологију, Досије студио, 2018.

Јевтић, Милош. *Очи у очи са Селенићем*. Београд: Д '87, 1991.

Јеремић, Љубиша. „'Лукава недоследност' Селенићевог романескног писма: историја, идеологија, политика као узалудан говор". *О српским писцима*. Београд: Српска књижевна задруга, 2007. 252–262.

Калинић, Снежана. *Границе могућег и могуће границе у дистопијским драмама 20. века*. Београд: Филолошки факултет, 2023.

Мацура, Сања Ђ. *Епитаф затртима: Романи Слободана Селенића*. Лакташи: Графомарк, 2011.

Недић, Марко. „Ангажман Слободана Селенића у књижевној форми" (предговор). *Слободан Селенић*. Прир. Марко Недић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2015. 7–24.

Перовић, Софија. *Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)*. Необјављена докторска дисертација. Београд, 2017.

Селенић, Слободан. „Авангарда моралне генерације". *Политика*. LXVI. 20110. 28. 09. (1969): 17.

Селенић, Слободан. „Авангардна трагикомедија" (предговор). *Авангардна драма*. Београд: Српска књижевна задруга, 1964. 7–29.

Селенић, Слободан. „Идеје у роману су онолико легитимне колико су успешно романсиране" (интервју водио Милосав Ћалић). *Савремена српска проза: Зборник радова са књижевних сусрета Савремена српска проза 10–11. новембар 1988. Трстеник*. Ур. Верољуб Вукашиновић. Трстеник: Раднички универзитет „Прва петолетка", 1989. 17–22.

Селенић, Слободан. Предговор. *Чекајући Годоа*. Самјуел Бекет. Београд: Књига-комерц, 1994. 7–24.

Селенић, Слободан. „Роман и историја". *Књижевне новине*. 15. V (1987): 1.

*

Jerkov, Aleksandar. *Od modernizma do postmoderne: Pripovedač i poetika, priča i smrt*. Priština / Gornji Milanovac: Jedinstvo / Dečje novine, 1991.
Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Vujičić kolekcija, Filozofski fakultet, 2010.
Pavlović, Živojin. *Ispljuvak pun krvi*. Beograd: Grafički atelje Dereta, 1990.
Radenković, Đorđe. *Ratni memoari državnika i vojskovođa iz Drugog svjetskog rata* (predgovor). Izabrao, uredio i komentirao Đorđe Radenković. Zagreb: Stvarnost, 1963. 1–15.
Selenić, Slobodan. *Angažman u dramskoj formi*. Beograd: Prosveta, 1965.
Selenić, Slobodan. „Nikuda iz epohe". *Iskorak u stvarnost*. Drugo izdanje. Beograd: Prosveta, 2003. 27–29.

Књижевни извори:

Јонеско, Ежен. *Ћелава певачица: антикомад*. Превод с француског Иванка Марковић. У: *Авангардна драма*. Београд: Српска књижевна задруга, 1964, стр. 175–213.
Киш, Данило. *Башта, пепео*. Београд: Просвета, 1965.
Олби, Едвард. *Зоолошка прича*. Превод с енглеског Слободан Селенић. У: *Авангардна драма*. Београд: Српска књижевна задруга, 1964. 491–520.
Рођевичувна, Марија. *Девајтис*. Превод с пољског Никола Манојловић-Рајко. Београд: Ново поколење, 1952.
Селенић, Слободан. *Мемоари Пере Богаља*. Београд: Просвета, 1968.

*

Beket, Samjuel. *Izabrane drame*. Drugo izdanje, izbor i predgovor Jovan Hristić, prevod s engleskog Aleksandar Saša Petrović. Beograd: Nolit, 1984.
Jonesko, Ežen. *Kralj umire, Žak ili pokornost: Naturalistička komedija*. Prevod s francuskog, Ivan Dimić, Milovan Danojlić. Beograd: Paideia, 2008.
Matijević, Vladan. *Pakrac*. Beograd: Laguna, 2023.
Selenić, Slobodan. „Ko je stranac?". *Delo*. IV. 10 (1958): 1214–1236.
Selimović, Meša. *Derviš i smrt*. Sarajevo: Svjetlost, 1966.

Филмски извори:

У раскораку. Реж. Миленко Штрбац. Прод. ФРЗ Београд. Југославија, 1968. 88 мин.

Magda G. Milikić

„Can the Fog be Drowned“: *The Memoirs of Pera the Cripple* by Slobodan Selenić

The subject of research was the first novel by Slobodan Selenić, *The Memoirs of Pera the Cripple* (1968). We pointed out the main poetic characteristics of the novel, the center of which is the disabled character of Pera Bogalj who is reflecting on himself and his life. Special attention was dedicated to the genesis of Selenić's novel, which was created under the influence of the poetics of existentialism and absurd.

Keywords: modernism, realistic prose, engagement, existentialism, absurdity, comparative interpretation

821.163.41.09 Селенић С.
82.01
COBISS.SR-ID 186601481

Слободанка Шаренац
Самостални истраживач
sarenac.slobodanka@gmail.com

ФИГУРА ПРИПОВЕДАЧА, НАРАТИВНА И УМЕТНИЧКА ИСТИНА У РОМАНУ *МЕМОАРИ ПЕРЕ БОГАЉА* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Кључне речи: приповедач, наративна истина, уметничка истина, митолошки мотиви, гротеска
Апстракт: У раду се анализира улога приповедача, начин организовања структуре приповедања, почев од иницијалне тачке приповедања обликоване у форми архетипске ситуације симболичког значења, при чему се одређује и чин приповедања у поларизацији сложене уметничке пројекције стварности. Присутни пародијски слој открива комплексно обликовање приповедне грађе у најављеном „чуду" приповедања. Функција времена као одређујуће категорије у формирању структуре романа открива транспоновање поетичких елемената романа у улогу приповедача, па у том домену разматра се и преиспитивање жанровске квалификације дела. Питање истине као основног начела приповедања декларише улогу приповедача у артикулисању поетичких ставова, који се откривају у дефинисању истине као опредељујуће законитости приповедања, из чега произилази и разликовање наративне и уметничке истине, као и критичко преиспитивање појма уметничке истине. Увођењем мотива митолошких прича објашњава се период идеолошког заноса приповедача и преиспитује дистанца према догађајима из прошлости, а мистификација замењује натуралистичким приказом и банализацијом, уз обликовање гротеске. Поетички елементи драмске структуре обележавају улогу приповедача, а одређује га и комуникација са светом мртвих у фантастичком слоју мотивације. Смех као разоружавајуће и демаскирајуће средство додатно обликује фигуру приповедача.

Роман *Мемоари Пере Богаља* Слободана Селенића, у форми исповести, коју аутор именује мемоарима, говори о животу Пере Богаља и његове породице, при чему покреће тему критичког преиспитивања револуције, идеолошке острашћености припадника револуционарног покрета, али и противречности и недостатака новоуспостављеног друштвеног поретка. Приповедач, истовремено и лик, говори из угла оног који је припадао револуцији, иако посредно, у почетку као посматрач, касније као учесник у изградњи новог друштва, имитирајући оца, симболичког представника револуције, и на крају, као критичар, који резимира свој живот. Различите позиције

и стања приповедача/лика одређују и фигуру приповедача, у исповести у којој реалистички, на моменте и натуралистички, представља свој суморни живот инвалида, а долазимо и до поетичког преиспитивања испричаног, између осталог, и аутопоетичким упутством, успостављањем разлике између уметничке и наративне истине.

Већ педесетих година двадесетог века, Добрица Ћосић и Михаило Лалић у романима представљају ликове револуционара-бораца који почињу да сумњају у исправност опредељења, јер се полако разара лик идеалистички замишљеног борца за нови поредак, уочава се разлика између идеје о равноправности и правди и ситуације у реалности, започиње детронизација идеолошког заноса, али критичка оштрица није изражена до сирове реалности описа, као у овом роману, с јасном поделом на представнике новог поретка и представнике грађанске класе, згуснута у исповест у којој лични бол приповедача/лика доминира, остављајући „беле траке празнине" као ознаке у току исповести, у тексту, уз истовремено искушавање поетичке заснованости приповедања.

Иницијацијом приповедања оживљава се прадавна, архетипска ситуација, са ликовном представом, коју приповедач умеће, дајући оквир уметничком чину приповедања. Увод у објашњење иницијалне тачке приповедања дужи је уметнички екскурс о нози, у коме је успостављена разлика између Милојеве ноге, као предмета опсервације приповедача и античког идеала ноге, ноге белведерског лепотана и античке мушке фигуре. Милојева нога са шест полидактиличних прстију, која израња из чабра, и задивљено лице брата Благоја, предодређеног за смрт, слика осветљена жаром са огњишта, основ је архетипске ситуације, иницијалне тачке приповедања. Слика „уписана" у сећање приповедача као основ архетипске ситуације приповедања показује однос сировог, анималног обличја живота и смрти, мистичног значења култа именовањем „тотемског божанства", и постаје део уметничке пројекције стварности. Слика симболичког значења предмет је посматрања из перспективе сећања приповедача/лика, са видљивим присуством фантастичког „озрачења" сцене: „Вероватно је за то крива светлост жара са огњишта, која је око главе Благоја, правила ореол, а ногу из чабра сенчила нестварним, и замагљеним преливима визије" (Селенић 1973: 30).

Милојева нога има уметнички пандан у историји уметности, и приповедачево сећање гради паралелу између Милојеве ноге и ноге Петра орача, коју је видео на средњовековној гравири, успостављајући сличност између Милоја, сељака-партизана и револуционара и Петра, простог евангелисте и учесника Тајлерове буне. Тако и уметничка пројекција стварности добија шири и универзалнији оквир. Гротескна слика Милојеве ноге, и надахњујући Дух из шестог прста, као глас анђела који говори приповедачу, отварајући поље противречних асоцијација, на поетичком плану, одређује исповест, у иницираном чуду приповедања, обзнањеном „из чабра", са наглашеним пародијским слојем значења.[1]

1 У овом сегменту гротескна слика је у функцији иницијације приповедања, и тако се посматра. Касније, форма гротескног представљања стварности постаје заступљенија у роману, и присутна је не само у овом већ и у другим Селенићевим романима.

Сећањем на детињство као антиципацију исповести/приповедања, такође, успоставља се и пародијски подтекст у сликама описа одрастања приповедача, аутора исповести, уметника, мајке као гротескног лика, одлучујућег тренутка у нимало уметнички инспиративном окружењу избе у Фиђеловцима, при чему се обликује приповедна ситуација у супротности са начином формирања биографија уметника. Ту је и симболичка инкарнација телесности – нога, која има двојаку улогу у роману: обележава приповедачеву инвалидност као судбинску неминовност, и издваја очеву телесност, анималност. Симболички обележеним детаљем, Милојевом ногом, започиње приповедање, интимна исповест мртвом другу, Давиду. Приповедну ситуацију одликује нејасност сећања, уз видљиво истакнуту померену временску перспективу. У тим оквирима смештена је прича о детињству као могућа пародија исповести уметника, али и увод у пројектовање поетичког плана романа у улогу приповедача. Приповедач је обележен инвалидношћу, тако да су и прва сећања на детињство, у којима доминира доживљај оца из угла телесности, одређена том чињеницом. Међутим, оно што приповедач/лик памти открива скривену, запретену инвенцију уметника, урођеног у формулативна обележја „естетике ружног" у приказивању стварности која га окружује, што говори о присуству битних елемената за формирање поетичког плана романа.

Слика задивљеног брата Благоја наднесеног над Милојевом ногом, у тренутку кад израња из чабра – репрезентативни је показатељ симболике односа, уметничке перцепције стварности, и поетичке заснованости иницијалне тачке приповедања, која вишезначно одређује фигуру приповедача у роману *Мемоари Пере Богаља*. Поређење са ногом Петра Орача, коју је касније видео на ликовним композицијама, сликовна је експликација утемељености поетичког плана.

Прва слика сећања поставља јасан антагонизам између приповедача/лика и осталог „ногатог" човечанства, имплицирајући трагичку предодређеност приповедача/лика за губитак ногу, инвалидност, што ће касније одредити његов однос према свету. Искреност у обраћању мртвом Давиду, случајном познанику из партизанске болнице у Опузену, према коме је осетио блискост, сада једином саговорнику, открива и његову изопштеност из света стварности – света „ногатог" човечанства.

Инвалидност одређује и позицију приповедача, омогућава му апстраховање времена и простора догађаја, надмоћност у представљању догођеног, суверено владање приповедањем, о коме извештава свог мртвог пријатеља, Давида, што приповедној ситуацији даје и елементе фантастичке мотивације, при чему је приповедање обојено и чином комуникације са светом мртвих:

> Они, Давиде, наравно, не знају ништа о задовољству које осетим када сам, као ово јутрос, стабилан у простору и времену, када сам константан, непомерив и непроменљив у свету који се – сав остали свет и све у њему – вртоглаво креће у строго маршрутираним правцима (*Исто*: 64).

Свет се креће, мења, али неовисно од њега, с јасно одређеном позицијом, непокретног и одређеног у простору и времену, што приповедачу даје визуру окамењеног, свевидећег ока, сигурног у посматрању и представљању тог истог света. Таква позиција приповедача одређује однос према времену као категорији приповедања, и узрокује начин обликовања приповедне грађе.

Представљени догађаји помешани су и испретурани по сопственом признању приповедача/лика, тако да и време фигурише у помереној перспективи. Нема линеарног тока догађаја у времену, већ се преплићу различити временски планови или време дисперзивно тече:

> Време ми се понекад чини као испретурани шпил карата, у коме осмице по правилу не долазе после седмица, у коме детелине нису никада заједно с бундевама, већ су небрижљиво залутале по неформастом времену које се или не креће у било ком правцу, или се креће у свим правцима истовремено (*Исто*: 65).

Оваква временска перспектива одређује и обликовање приповедне грађе, јер приповедач/лик бира догађаје или случајно наилази на њих, а сам чин уобличења има елементе укључивања фантастичког слоја мотивације. „Видљивост" догађаја, изоштреност – настаје одједном, као да је условљена деловањем чаробног штапића из бајки, који твори чуда, а чудо је уобличен догађај, преточен у форму приче, и сценски представљен, на „сребрном послужавнику", што говори о самом стваралачком чину. Стваралачки чин инкорпориран је у сложен процес извлачења догађаја из сећања и свесног, емоционалног и приповедног обликовања, при чему се дешава чудо приповедања, које има и своју фантастичку позадину, али и драмске елементе.

Извесна дистанца према догађајима из живота прејудицира објективност приповедача, али открива и присуство неке врсте образине, која пресвлачи догађаје, па се у доживљају приповедача открива и скривена природа догађаја. Догађаје бира и пушта их да се одвијају, као да их „музиком сећања" покреће, оцењујући их као баналне и пријатне. Тако их и уклања, уколико му досаде. Притом, неке чешће пушта, и имају привилегију појављивања, а неке опет ретко пушта. На тај начин, приповедач/лик одређује однос према догађајима из свог живота, који постају део приповедања, и улазе, како наводи приповедач, у његову „велику мемоарску дворану" (*Исто*: 65). Чињеница да их покреће и обележава одређена музика, говори о сценско-визуелном обликовању догађаја, што открива јасну инвенцију аутора, стваоца, и присуство поетичког плана романа, као саставног дела обликовања фигуре приповедача.

Притом, постоји опонирање приповедача реалном току приповедања. Видљиво је у аутопоетичком ставу да писање мемоара захтева другачију организацију приповедања од постојеће. Епизода Девајтис пример је укључивања аутопоетичких ставова аутора у улогу приповедача. Приповедач сматра да би та епизода требало да буде иницијална тачка приповедања, јер приповедање, које се одвија, за њега је без реда и циља и не одговара природи мемоара, што је један од показатеља да жанровско одређење

у наслову романа не кореспондира са природом приповедно обликоване грађе.[2]

Ова епизода, као нерадо сећање приповедача на догађај у коме је изгубио ноге, и који је одредио његов суморни живот инвалида у сталном противречју са остатком „ногатог" човечанства, уводи и аутопоетички став приповедача о наративној и уметничкој истини. Осим тога, епизода Девајтис говори о истини и веродостојности приповедања као интенцији приповедача, откривајући и кључно начело приповедања у роману или, барем, настојање приповедача да се то начело поштује. Епизоду Девајтис именује по роману пољске списатељице Марије Рођевичувне, који никад није прочитао, јер садржај тог романа, иако има сличну тематску основу, нема никаквих додирних тачака са догађајем о коме приповеда. Позивање на непрочитани, препоручени роман, говори о нетипичном увођењу интертекстуалних елемената у ток приповедања, и њиховој улози.[3]

Догађај жели да опише следећи жанровску природу мемоара, колико год парадоксално изгледало, позивајући се на документоване изворе о фиђеловачком збегу, у коме је изгубио ноге. У свим доступним мемоарима помиње се његов отац, Милоје Прокић, командир чете у збегу, и бомбардовање збега, али се разликују подаци о броју погинулих у збегу. Жустра расправа у јавности о подацима из мемоарске грађе говори о различитом приступу истој грађи, али и субјективном начелу обликовања грађе. Питање истине као начела и критеријума у приказивању догађаја, кад се ради о жртвама фиђеловачког збега, открива се, непоуздана је категорија. Приповедач сматра да она зависи од ситуације и општег уверења, и да је ствар демократског договора. На другој страни је уметничка истина, која је, по мишљењу приповедача, дража „ногатом" човечанству. Притом, јасно је да је демократска истина – моделована и обликована истина, а уметничка истина је још удаљенија од стварности догођеног и подложнија обликовању: „Уметничка истина, у идеалном случају, треба да буде садашња неистина о прошлости и будућности, углавном различита од прошлих и будућих истина" (Селенић 1973: 69).

Демократска и уметничка истина се разликују, али су и једна и друга удаљене од стварности догађаја. Уметничка истина дефинисана је као специфична организација стварности, потпуно другачија од догађаја које представља. Разлике у врстама истине приповедач дугује читању, познавању литературе, захваљујући чему разликује и трећу истину, наративну истину, што говори о поетичком промишљању и заснованости поетичког

2 О импликацијама жанровског одређења у наслову романа као полемике са тада актуелном публицистичко-литерарном врстом у духу пародирања „идеологизоване истине", писао је Јован Делић у тексту „Поетика и интерпретација. *Мемоари Пере Богаља* као полазиште за истраживање приповједачке поетике" (в. Делић: 2004).

3 Увођење интертекстуалних елемената у овом сегменту подразумева и критички однос према популарној литератури, али и према Драги, која му је препоручила роман. Иначе, роман *Девајтис* помиње се и као литература тетака приповедача у роману Боре Ћосића *Улога моје породице у светској револуцији*. Присутан је и исти однос према тој врсти литературе, па се уз овај роман наводе и други наслови и дефинишу као „све саме ствари од којих се плаче" (Ћосић 1970: 19).

плана романа, али и укључивању аутопоетичких елемената у улогу приповедача. Самосвест приповедача подразумева теоријску подлогу и обавештеност у експликацији поетичких ставова о обликовању приповедне грађе и формулисању критеријума истинитости као одређујућег начела. Наративна истина је најједноставнија, обликује се по самом приповедачу, али и она може да буде двосмислена. Овај део аутопоетичких ставова приповедача део је приповедања, и увод у описивање епизоде Девајтис, којој даје посебан значај.

Догађај у фиђеловачком збегу приповедач описује по сећању, имајући у виду и причу мајке Танкосаве, која је по свом субјективном начелу обликовала причу и није је мењала. Тако приповедач описује сликовито и настанак приче, од памћења до нарације, у вишегласју, од демократског до уметничког облика, као разгранато стабло дрвета, шуму или чак и прашуму. Дакле, тако посматрамо и обликовање фигуре приповедача и аутопоетичке ставове о наративној и уметничкој истини, као део обликовања приповедања и настанка приче. Када је у питању догађај у фиђеловачком збегу, приповедач користи запамћене детаље о догађају, демократску истину, која је најприближнија истини, али ипак моделована, тако да се опет ради о партикуларној истини.

Изузетност и обележеност приповедача, одређује и приступ обликовању догађаја из фиђеловачког збега. Он се разликује од остатка ,,ногатог" човечанства, па, сходно томе, не жели да користи наративну или уметничку истину, како би попунио празнине између детаља, што говори о тежњи приповедача да на најобјективнији начин приступи догађају, тако што ће опис догађаја бити непотпун. Истовремено, приповедач поштује начело веродостојности у приказивању догађаја. Иако нерадо у сећање призива догађај из фиђеловачког збега, још му већу муку задаје његов наративни облик, критички се односи према њему и у приповедање уноси извесну прераду наративне истине, успостављањем равнотеже између чињеница и истине. У његовом сећању, које обликује приповедну грађу, постоје детаљи, које и наводи: нахрањен и умотан у крпе, остављен на пријатном сунцу, испод храста, чију је двостаблост упамтио пре урањања у сан, спавао је и, после тога, сачувао је сећање само на Танкосавина погрбљена леђа и бол у ногама. Све остало, бомбардовање збега, несрећа коју је доживео – део је Танкосавине наративне истине и истине из мемоарске грађе о фиђеловачком збегу. Само увод у епизоду Девајтис садржи детаље из памћења приповедача, остало је наративна истина приповедачеве мајке Танкосаве, и подаци преузети из мемоарске грађе. Дакле, фигуру приповедача обликује и туђа наративна истина, иако је аутопоетичким коментаром разграничена у односу на приповедача, и документрани извори приповедања.

Приповедач потврђује да се демократска и наративна истина заводљиво поклапају у опису ове епизоде из његовог живота, уколико се занемаре неки неважни детаљи. Чак и уметничка истина говори о истом, иако на лажни начин. Приповедач опонира и наративној и уметничкој истини, сматрајући да је део догађаја који се односи на њега у фиђеловачком збегу – велика лаж. На тај начин, приповедач проговара о свом погледу на ствар-

ност описаних догађаја, који искључује експлицитно наведене, постојеће врсте истине у приказивању догађаја. Као пример уметничке истине о том догађају наводи Горанову причу „Последњи дијалог", високо оцењену у његовој литерарној секцији, и штампану у војном омладинском часопису „Победа или смрт". Имајући у виду да се у приповедање уводи прича коју је аутор романа већ објавио, критички став према вредности приче посматра се, не само као критички став према сопственом писању у одређеном периоду, него и као отворена полемика са књижевним соцреалистичким наслеђем, од кога се прави отклон. Јован Делић наводи Селенићеву истоимену причу, раније објављену:

> Селенић је, наиме, поводом Осмог марта у 877. броју „Народне армије" од 8. марта 1955. године, дакле, у војном листу, објавио приповијетку „Последњи дијалог". У роману „Мемоари Пере богаља" причу с истим насловом прича Горан Прокић, Перин биолошки брат, односно папирнати, административни син, бледуњави самоубица (Делић 2004: 110).

Приповедач о Горановој причи има веома лоше мишљење, али не пренебрегава чињеницу о природи уметничке истине, која је освојила право на слободу, мада сваки уметнички приказ не подразумева употребу уметничких средстава по мери његовог уметничког укуса. Уколико остави по страни замерке Горановој причи, увођење измишљеног лика, измештено време, уз непостојећи дијалог и жељу лика да живи, што може да уђе у простор уметничке слободе, приповедачу се не допада уметничка обрада описаног догађаја и оштро критикује плачевни тон, метафоричност описа природе, идеолошку усмереност текста. Прича је чак изазивала гађење код приповедача, јер није одговарала опису стварности, нудила је идеализовану слику стварног догађаја, која је за њега била непрепознатљива. Зато је изражена и сумња у веродостојност наративне и демократске истине о том догађају, па је, за њега, оправдана и неупотребљивост уметничке истине. Приповедач се одлучује на ћутање као одговор на несавршеност поменутих истина.

Постепено долазимо и до дефиниције истине, коју даје приповедач, и коју можемо одредити као полазну тачку у могућем обликовању наративне и уметничке истине: „Истина је апсолутна, само је двостабла, као мој Девајтис, и увек подложна свим оним факторима који и иначе одређују како ће ногати живети, мислити, зарађивати и умирати" (Селенић 1973: 88). Питање истине одређено је субјективним односом према стварности, због чега истина има различите појавне облике, који обједињени теже обликовању апсолутне истине.[4]

Међутим, та спознаја о остатку света, „ногатом човечанству", није одједном дошла, већ је резултат преображаја приповедача и проналаска оног који, имагинарно, постоји у његовој свести, од тренутка познанства, као брат и мртви пријатељ Давид, сад саговорник, коме саопштава болну животну исповест. Преображај приповедача интензивно је обележен

4 Овако експлицитно изражен поетички став о питању истине свој уметнички облик има у каснијим Селенићевим романима, посебно у романима *Писмо/глава* и *Тимор мортис.*

удаљавањем од идеолошке опседнутости „новим поретком" и потребе да активно учествује у његовом успостављању, као и гашењем жеље да припада „ногатом свету човечанства". Са временске дистанце , из перспективе садашњег тренутка приповедања, приповедач догађаје из прошлости посматра у драмској форми, себе види као глумца, и то неталентованог. Епизода из живота, кључна за његов преображај и удаљавање, коначно, од остатка света, у перцепцији приповедача, са временске дистанце, изгледа као баналан комад, који изазива стид. Себе види као неубедљивог глумца туђег комада, до крајности неуверљивог на опште задовољство недорасле публике. Драмска илузија лошег комада, по приповедачу, маска је баналности и опскурности епизоде, којој одређује неколико различитих назива – *Тринаестогодишњи првоборац*, *Црвени комесар Другог рејона, Београдски Корчагин*, а за најтачнији узима наслов *Ногати кентаур*. Приповедач посматра тај период у надмоћности отрежњујућих сазнања и временске дистанце од догађаја, убацујући још једном илузионисичку маркацију драмског комада и себе као глумца, који делује по драматуршком плану, али са озбиљном вером у веродостојност играног. Смех као маска и делотворно средство, драматуршко и приповедно, даје другу оптику догађајима које приповеда мртвом пријатељу Давиду.

Период идеолошке острашћености представља као лажну, неуверљиву илузију, без обзира колико је енергично и агресивно учествовао у томе, редован на свим састанцима омладинских комитета, неуморан, озбиљно посвећен ишчитавању марксистичке литературе, инспиратор и организатор бројних акција, вођа петорки, увек будан за уочавање и кажњавање класног непријатеља, срећан у потчињавању свих јединој исправној линији Партије и њених циљева, незаустављиви предводник револуционарног таласа у изградњи бољег и срећнијег света, у који је толико веровао. Време идеолошке занесености и тежње за доказивањем укључује успостављање митолошке равни, у којој, паралелно са стварношћу, егзистира свет моћних божанстава, која мењају, стварају, бране створени свет од увек будних класних непријатеља.

Тако је он, приповедач, моћни, неуморни кентаур. Отац Милоје, тај неприкосновени симбол револуције, али и анималности и телесности, представљен је у двоумљењу приповедача, који му додељујује улоге грчких божанстава, Иксиона, Пелиона, Зевса. Имајући у виду мајку Танкосаву, представљену у гротескно-карикатуралној сцени као бесловесну животињу, одлучује се да Милоју додели улогу Пелиона. Мистификација карактерише грчке митолошке приче, а по имагинацији приповедача постаје банална, натуралистичка сцена примитивног сексуалног општења на фиђеловачкој њиви. Видљиво је настојање приповедача да преиспита и поетичку заснованост митолошких прича, прилагођавајући их властитој, уметничкој пројекцији стварности, при чему се јасно испољавају и аутопоетички ставови.

Митолошка раван подвлачи гротескну слику приповедачеве породице, оца Милоја, симболичког представника револуције, сада у новој улози, вођеног новим задацима Партије, али и човека разуларене сексуалне енергије; мајку Танкосаву, бесловесно биће равно животињи, неприлагођено и смешно у новим околностима, изван рудиментарног сеоског амбијента; и

њега, идеолошки заслепљеног кентаура, који се креће у ритму победничког марша Народноослободилачке војске и партизанских одреда Југославије. Употреба гротеске и иначе карактерише Селенићеве романе, као што је већ поменуто и уочено у критичкој литератури: „Гротескни свет обележавају слике великог преувеличавања, пародијских инверзија и хиперболичних деформација" (Норис 2004: 100).

Сусрет са Драгом, шеснаестогодишњом скојевком, која је пример успешног преобраћења класног непријатеља, промениће његов однос према идеологији револуције. Ухваћен у замку младалачке заљубљености, полако отупљује оштрицу идеолошког заноса, иако жели Драгу да преваспита и од ње направи правог човека, јер није уверен у њену искрену посвећеност идеалима Партије. Међутим, врло брзо доживљава психичку кризу и отрежњење, јер Драга постаје љубавница његовог оца Милоја.

Преламање временских планова у перспективи приповедача осветљава распон између *некад* и *сад* и, у колизији временских планова, издваја неприкосновен, надмоћан и критички став приповедача према „илузионистичком" периоду живота. Увођење епизоде одвија се техником асоцијативног сећања на одређену реч – „ликвидирати", идеолошки обремењену, при чему се оживљава време у коме приповедач себе види као глупог глумца у улози моћног партијског кентаура. Синтагма „искривљена огледала" говори и о укључивању поетичких референци у перспективу приповедача и односу према стварности, која је променљива категорија, а у склопу тога односа посматрамо промену идеолошких ставова.

Све више се ствара утисак дистанце у представљању догађаја из прошлости, након иницијалне тачке приповедања и архетипске ситуације симболичког значења. Епизода из фиђеловачког збега илустрација је критичког односа према демократској истини као основи обликовања наративне и уметничке истине, документарности као основи мемоарске грађе, пример проблематизованог начела истинитости у приповедању, критички став према „улепшавању стварности" при обликовању уметничке истине, као изражавање поетичког става, а период идеолошке обојености у форми драмске илузије лошег комада, и пародирања митолошког фона са укључивањем гротескне слике стварности. Смех је присутан као одбрана и лек у улози лакмус-папира, који пропушта догађаје из надмоћне улоге приповедача, стабилног у простору, али у односу на почетну ситуацију приповедања, нестабилног у времену, о чему и сведочи сучељавање временских планова. У овом случају улога смеха може се посматрати и у духу теорија надмоћи или супериорности, као и у духу Женетове теорије и теорија о комичкој катарзи (в. Перишић 2020). Тако је смех средство захваљујући коме приповедач влада ситуацијом, у потпуности неповољном за њега, али и ослобађа накупљени бол.

Веома је успело укључивање библијских мотива раја и адамовског греха у описивању тренутака прве, несвесне заљубљености у Драгу, и удаљавања од идеолошке заслепљености приповедача:

> Мада видим на лицу малог и уморног кентаура да ништа не разуме од онога што му се овог тренутка на Црном врху дешава, он, баш сад, адамовски вешто не примећује

да је већ починио грех, у нади да ће остати непримећен. Еденски безбедан у великом крилу партије док му је крвоток дисциплиновано пропуштао само црвену крв, интензивне, кардинал рот нијансе, док је дисао у такту са радом моћних партијских плућа, док је мислио „како" не познајући питање „зашто", он је уживао све радости бесловесног постојања (Селенић 1973: 120–121).

Преображај приповедача наступа када из ватре новог, љубавног заноса, потпомогнутог идеолошком ватром мењања света, буде суочен са натуралистички, црнохуморно обојеном сценом голог оца, моћног симбола револуције и Драге, девојчице, коју је желео да преваспита, након или у току сексуалног чина. Полуотворена врата откривају делић сцене у Драгиној соби, при чему уочавамо драмске елементе: бласфемично се цери гола Милојева задњица, и анималност, телесност у гротескној пројекцији почетна је тачка обезвређивања апстрактне и идеализоване вере у љубав и Партију. Афирмисањем тела и телесности, издвајањем одређених делова тела, који се могу одвојити од тела у први план, као у овом случају, добијамо слику гротескног тела са елементима телесне драме, чији чинови се „врше на границама тела и света или на границама старог и новог тела; у свим овим збивањима телесне драме почетак и крај живота су међусобно нераскидиво повезани" (Бахтин 1978: 334).

Слика умирања и рађања тела у новом облику, као симболичка инкарнација овако представљене телесности, за приповедача значиће крај једног лажног, илузионистичког периода и почетак новог, у коме ликови оца и Драге постају преображени у складу са гротескном пројекцијом. Иако пружа отпор прихватању новог, преображеног света, због бола и повређености, рушења идеала љубави и идеолошког заноса, приповедач ће бити увучен у тај свет и постати део њега, преображавајући се и сам, и препуштајући се анималном доживљају сексуалног општења. У тренутку отрежњења као плоду несрећне љубави и удаљавања од идеологије Партије, једино уточиште и једину блиску особу проналази у мртвом другу Давиду, из партизанске болнице у Опузену, остављајући по страни остатак света.

Супротстављање временских планова открива видљиви раскорак између некадашњег партијског кентаура, и садашњег, резигнираног, и у ћутњу уроњеног, мирног и горчином прожетог посматрача стварности, обликујући фигуру приповедача као комплексну појаву. Потрага за јединим блиском особом, мртвим другом Давидом, интенција је приповедача, од тренутка проузрокованог отрежњењем у заједници којој је припадао, до тренутка када саопштава болну исповест о сопственом животу, одређујући је и жанровски као мемоаре, са већ наведеним проблемским импликацијама жанровског одређења. Прошлости се супротставља садашњост, те у преплитању временских планова приповедач јасно истиче своју издвојеност, осветљава и некадашњу љубав, Драгу, као јединствен пример „ногатог човечанства", особу карактеристичне друштвене мимикрије и прилагодљивости, сада успешну, ужурбану, о свему обавештену жену, која долази формално у посету код њих; приповедач открива у кратким секвенцама, касније развијајући их поступно у епизоде, свој брак са Драгом, по Милојевом наређењу, због Драгине трудноће, и самоубиство Милојевог и Драгиног сина, Горана.

Горанова болећивост и прозирност, предестинација брзог одласка из света живих, сложен однос приповедача према њему – на ивици мржње, јер му је био брат, а не син – уз дуг процес опоравка након издаје од стране Драге и оца, само је још једна тачка бола, коју приповедач не може увек успешно да савлада. Тако се Горан, као мртав, уплиће у његове сусрете с Давидом, и у фантастичкој мотивацији приповедне ситуације, отвара се простор сталног контакта приповедача са светом мртвих, и открива кретање приповедача на ивици света живих и мртвих.

Та ситуација омогућава му да сталожено и смирено посматра свет и размишља о њему. Посматрање света из перспективе бескрајног мира у који приповедач урања, без страха, о чему обавештава саговорника, мртвог друга Давида, открива све несавршености тог света, алегоријски представљеног у облику јабуке, на којој је траг оставио прождрљиви црв на путу до њеног срца. Слика света са угризом прождрљивог црва говори о песимистичкој, чак нихилистичкој визији приповедача, о којој може да говори свом једином, блиском пријатељу, Давиду. Без обзира на такво виђење света, осећа мир и сигурност, посебно на гробљу, са Танкосавом и Драгом, између неба и гробљанских стаза, моћан је као човек, који се од остатка човечанства разликује свешћу о пролазности живота и његовој несавршености.

Давид је брана и од нејасне, а потмуло присутне кривице према мртвом Горану и свим успоменама, које прете да га опхрвају. Плаши се успомена, и њиховог незваног уласка у његов свет, па је у тој ситуацији сусрет са Давидом и исповест њему једина упоришна тачка отпора. У фантастички мотивисаној епизоди, флуидно се расплињује фигура приповедача, претачући се у невидљиви облик блиског пријатеља, мртвог Давида: „Седео сам мирно и гледао те право у очи. Сећаш се! Пустио сам да се моја душа улива у твој невидљиви облик, а да он заузврат шаље према мени топле зраке једног охрабрења које можемо да осетимо на нашој кожи" (Селенић 1973: 146). Прелазак приповедача у облик непостојања иницира нестајање или могућу смрт приповедача, која као наговештај има упориште у прози прве половине шездесетих година двадесетог века (Р. Константиновић, М. Ковач), и критичкој литератури (в. Јерков 1991), али до тога, у овом роману, ипак, не долази.

Сусрет је био готово јасан, никада у толикој мери као у том тренутку, када се појавио Горан, а израз бола и прекора на Давидовом лицу за приповедача постао оптерећујући. Одједном, нестали су и Горан и Давид, и од тада се Давид не појављује. Приповедач своју нејасну кривицу пројектује у дуга објашњења Давиду – исповест, која настаје из страха и беспомоћности приповедача. Већ је признао да нема почетну сигурност, осећа расплинутост у времену, оптерећен најездом успомена и сећања, а недолазак Давида чини га још беспомоћнијим. У опасности је да га у потпуности изгуби, и тај страх све више и интензивније боји исповест/приповедање.

Тако се приповедање обликује као ишчекивање коначног мира, који измиче. Толико је времена потрошио да га пронађе, као утеху, заштиту и уточиште, сигуран ослонац у вртлогу оптерећујућих успомена. Тражио га је у безбројним тешким ситуацијама у животу, борећи се против било какве емоције према мајци Танкосави, кад је поразио смехом до тада моћног Ми-

лоја, гледајући Горана како одраста, у пролазу, на улици, свуда је тражио Давида. Давид се интегрише у потребу приповедача за блискошћу, искреношћу и разумевањем, у недостајућу, другу страну личности.

Баласт оптерећујућих успомена и недолазак Давида, разлози су за ову болну исповест приповедача. Приповедач се брани смехом и ћутањем. У почетку, смехом се брани од најезде болних догађаја у животу, који су кулминирали Милојевом одлуком да он, приповедач, ожени трудну Драгу. Гротескна свадба, Танкосавин дочек „младенаца", његово вешто смишљено и постављено разоткривајуће питање о Драги – чине да смех буде јединo делотворно и освешћујуће средство, које приповедач користи обесмишљавајући чин властитог понижења. Слика пијаног и немоћног Милоја показаће сву разоружавајућу снагу приповедачевог смеха, па се у оквиру ове приповедне ситуације може открити и поетички формулисана улога смеха, али и смех као моћно средство драмске форме.

Танкосавино самоубиство уводи исповест приповедача у тишину помиреног света, кога више не чује, као што ни саговорника Давида нема. Остаје сам и беспомоћан, окренут болу. Гротескно конципиран лик, у представи приповедача налик животињи, врло често обележеној синтагмом „фиђеловачка кобила" или само крава, изразитог носа са брадавицом; забрађена као жена са села, смрдљивог, киселог задаха, са смешним намигивањем, увек на сметњи свима, пасивна, али присутна да им олакша живот колико је то било у њеној могућности схватања, Танкосава је била слика њихове прошлости из Фиђеловаца. Она се није мењала, остајала је тај опомињући део прошлости, слепа и глува за све што се одвијало пред њеним очима, завршним чином самоубиства показала је да је схватала много више од оног што су сви они и могли претпоставити, показујући нестваран пут од гротескног лика до трагичне јунакиње.

У почетку, Танкосава је била део њиховог живота, у првим данима по ослобођењу, кад су још увек важила правила из периода партизанског ратовања, кад није било разлика међу друговима. Временом, долази до одвајања, Танкосава се повлачи у кухињу, а са њом су и обични борци, који су долазили у посету команданту Милоју. Разлика постаје све израженија, временом, Милојевим успоном на друштвеној лествици, и Танкосава, на крају, остаје усамљена, а у посету долази само једном годишње Света без увета, поводом Празника рада. Овај гротескни лик, у собичку у ком спава, чува једино успомене на претходни живот и револуцију, па се могу наћи, као у каквом музеју, сведочанства из тог периода, са дугих маршева, фотографије друга Тита, њихова фотографија из рата, немачки шлемови, опанци; један део подсећа на неку врсту партизанског олтара, а шаренило вештачких ружа, које су свуда распоређене, као и вештачко воће, упућују на гробницу. Шири контекст слике наглашено је симболичког значења – представља мртву прошлост породице Прокић, која се полако протеже и на садашњост, све до трагичког Танкосавиног краја. Притом, у вртлог Танкосавина смрт повлачи и сломљеног Милоја и приповедача, па је очигледан коначан крах породице, иако привидно неочекиван, јер су живели као да Танкосава и не постоји. Сенка смрти лебди у салону, док ишчекују гробаре да однесу Танкосавино тело, као на позорници, а долазак Свете без увета,

несвесног ситуације и догађаја, са партизанским поздравом упућеним Милоју, обележава трагикомично последњи поздрав једном давно умрлом и вештачки одржаваном свету. Крах породице и света у ком је живео, у завршној тачки исповести приповедача, оставља само белину и тишину, као последње редове текста. Поетички слој показује бол приповедача транспонован у тишину и немогућност било каквог исказа, као коначни епилог завршене исповести.

Сложена је улога приповедача у овом роману, и обухвата широк распон од иницирања приповедања и оживљавања архетипске ситуације, поетичког преиспитивања приповедања, објашњења стваралачког чина, обликовања приповедне грађе, дефинисања аутопоетичких ставова, формулисања наративне и уметничке истине, метаморфоза приповедача са драмским елементима, и флуидног растакања у фантастичкој мотивацији приповедања, до завршне тачке исповести, понирања у тишину и немогућност исказа, чиме се означава крај исповести, односно романа.

Литература:

Бахтин, Михаил. *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*. Превели с руског: Иван Шоп и Тихомир Вучковић. Београд: Нолит, 1978.

Делић, Јован. „Поетика и интерпретација. *Мемоари Пере богаља* као полазиште за истраживање приповједачеве поетике". *Споменица Слободана Селенића поводом седамдесетогодишњице рођења. Научни скупови*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004.107–118.

Јерков, Александар. *Од модернизма до постмодерне. Приповедач и поетика, прича и смрт*. Приштина / Горњи Милановац: Јединство / Дечје новине, 1991.

Норис, Дејвид. „Гротеска у романима Слободана Селенића". *Споменица Слободана Селенића поводом седамдесетогодишњице рођења. Научни скупови*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004. 99–106.

Перишић, Игор. *Увод у теорије смеха, кратак преглед теорија смеха од Платона до Пропа*. Београд: Службени гласник, 2020.

Селенић, Слободан. *Мемоари Пере Богаља*. Београд: Просвета, 1973.

Ћосић, Бора. *Улога моје породице у светској револуцији*. Београд: Просвета, 1970.

Slobodanka Šarenac

THE FIGURE OF THE NARRATOR, NARRATIVE AND ARTISTIC TRUTH IN THE NOVEL *MEMOARI PERE BOGALJA* by SLOBODAN SELENIĆ

The paper analyzes the intricate role of the storyteller, starting from the initial point of storytelling, moving through the definition of autopoetic attitudes, the formulation of the

concepts of narrative and artistic truth, the metamorphosis of the storyteller, and the fluid dissolution of the figure of the storyteller in fantastic motivation, plunging into the impossibility of the statement and marking the end of storytelling.

Initiating storytelling revives the archetypal situation of symbolic meaning, and the act of storytelling determines the polarization of a complex artistic projection of reality. Recalling childhood as a prelude to storytelling establishes a parodic subtext in the storyteller's depiction of growing up, whereas the confession's author, an artist, immerses himself in the formulaic elements of the „aesthetics of the ugly" to portray the surrounding reality. The novel's poetic plan forms its nucleus, as does the initiation of storytelling and the development of the artistic act, emphasizing parodic references throughout. The alienation of the narrator enables the abstraction of time and space, supremacy in the presentation of what happened, and sovereign command of the narration, which he reports to his dead friend, David; therefore, the narrative situation has a fantastic motivation.

The events presented are mixed and scrambled, so there is no linear flow of events. Different time plans intertwine or disperse, as represented by the metaphor of a shuffled deck of cards. The complex process of extracting events from memory and shaping them emotionally and narratively encapsulates the creative act, where the storytelling miracle unfolds with a remarkable motivational backdrop. The narrator determines the relationship to the events, along with the stage-visual shaping of the events. This reveals the author's invention and the presence of the novel's poetic plan in the formation of the narrator's character.

Truth, the fundamental principle of storytelling, reveals the storyteller's role in expressing poetic attitudes. This is exemplified by the definition of truth, which establishes the legality of storytelling. Moreover, this leads to a distinction between narrative and artistic truth, as well as a critical examination of the notion of artistic truth. Narrative truth implies the narrator's subjective attitude, which can be ambiguous. Artistic truth is quite far from the reality of what happened and is more susceptible to additional shaping. A critical review of the concept of artistic truth implies a critical attitude toward one's own writing in a certain period, as well as a polemic with the socialist realist legacy. The storyteller's metamorphoses include the dramatic form of the event and the actor's face. The motif of mythological stories explains the storyteller's ideological rapture, re-examines the distance to past events, replaces mystification with naturalistic representation and banalization, and creates the grotesque.

Laughter not only serves as a defense mechanism, but it also possesses a cathartic impact, which aligns with theories of supremacy or superiority, Genette's theory, and theories of comic catharsis. The functional role of the grotesque in the symbolic incarnation of corporeality implies images of dying and rebirth of the body in a new form, as a result of which the narrator himself becomes a part of those changes. The narrator's further transformation leads to a resigned, silent, and bitter observer of reality who seeks solace in a conversation with the only close person, the dead friend David. In a fantastically motivated episode, the narrator's figure dissolves into the invisible form of his dead friend David. The narrator's transition into the form of non-existence initiates the disappearance or possible death of the narrator, which, as a hint, has a foothold in the prose of the first half of the sixties of the twentieth century (R. Konstantinović, M. Kovač). The collapse of the family and the world in which he lived introduces the confession into silence and the impossibility of any statement as a final epilogue.

Keywords: narrator, narrative truth, artistic truth, mythological motifs, grotesque

821.163.41.09-31 Селенић С.
821.163.41.09-31 Михаиловић Д.
82.01
COBISS.SR-ID 186603273

Robert Hodel
Institut za slavistiku Univerziteta u Hamburgu
robert.hodel@uni-hamburg.de

STVARNOSNA PROZA SLOBODANA SELENIĆA I DRAGOSLAVA MIHAILOVIĆA – MIMEZIS ILI IDEOLOGIJA

Ključne reči: *Memoari Pere Bogalja*, *Kad su cvetale tikve*, pripovetka „Putnik", ideološka proza, psihiloška proza, mimetička proza
Apstrakt*:* S. Selenić, čijeg su oca 1944. streljali najverovatnije partizani, i D. Mihailović, koji je 1950. „zbog neprijateljskog stava na liniji IB-a" uhapšen i odveden na Goli otok, debituju 1968. sa romanima, koji imaju neočekavano kritički ton prema SFRJ. *Memoari Pere Bogalja* i *Kad su cvetale tikve* se pri tome ubrajaju, skupa sa delima M. Bulatovića i A. Isakovića, preko Ž. Pavlovića, V. Stojišina i M. Dimića, pa do V. Stevanovića, M. Savića i M. Josić Višnjića u „stvarnosnu prozu" (Deretić). U radu ćemo pokušati da dokažemo da u Selenićevom romanu pre svega kritika, koja je uglavnom tabuizirana, opravdava ovakvu klasifikaciju, dok se Mihailović, međutim, okreće ka socijalnoj margini, koju on u psihološkom smislu predstavlja mimetički.

Selenić: *Memoari Pere Bogalja*

U intervjuu sa Milošem Jevtićem od 25. marta 1990. godine Selenić govori na Drugom programu Radio Beograda:

> Kad sam ja počeo da pišem romane, onda je privatna građanska hrabrost i spremnost pisca da tu između ostalog i političku istinu kaže do kraja bila mnogo važnija, mnogo ređa, ali mnogo važnija za, ne samo uspeh, delimično, čini mi se, i za njegov značaj. Prosto je to bilo vreme kada se posle osvojenih formalnih sloboda [Selenić misli ovde na novu avangardu kojom je bio fasciniran, na Sartra, Beketa…] trebalo osvajati, mic po mic, korak po korak, pravo na tretman svih sadržaja i mislim da je to nešto što je obeležilo radove grupa pisaca kojoj ja pripadam i koja se nekako u isto vreme pojavljivala, ne

> znam, od Pekića i Dragoslava Mihailovića... i tako dalje. Prosto, prošlo je vreme, ono što je Sveta Lukić nazvao socijalističkim estetizmom, jer je zvaničan doprinos socijalističkog realizma ranije, pre toga, uspeo da zgadi piscima stvarnost. O stvarnosti je trebalo pisati samo onako kako bi ona trebala da bude, a ne onako kako jeste. I mislim da je ta moja generacija povratila veru pisaca u književnu fotogeničnost stvarnosti.

Pera Bogalj, pripovedač *Memoara...* u prvom licu, ima pred sobom prvomajsku *Borbu* i posmatra nogu svog oca Miloja Prokića, koji sa prijateljem Blagojem igra tablić. Opis noge, koja ima prekobrojni nožni prst, toliko je detaljan i upečatljiv da se razvija u samostalno, pomalo zastrašujuće, nelagodno stvorenje, iza kojega čitalac naslućuje neko simboličko značenje koje je ovde, na početku romana, još sasvim difuzno, ali zato je aspekt telesnog, neotesanog i grubog već uveliko prisutan. Tek kasnije postaje jasno da je Perin prodoran pogled na snažne udove svemoćnog oca motivisan sakaćenjem u ratu: Pera će izgubiti obe noge i posle toga čovečanstvo deliti na „nogate" i „bogalje".

Uvodna scena sa *Borbom* i igrom tablića, koju igraju dva prijatelja, Miloje i Blagoje, čija imena zvuče kao mističan ili komičan par blizanaca, ponavlja se na kraju romana, nakon što se Perina majka Tankosava obesi u kuhinji. Njenom samoubistvu prethodi scena koja se ponavlja svakog 3. maja u kući Prokićevih. Miloje, sa svojim kolegom Blagojem, povodom proleterskog praznika, organizuje za svog sina Peru orgiju sa alkoholom i prostitutkama, od kojih Pera onda može izabrati svoju favoritkinju. Tankosava poslužuje slavljenike hranom, ne prelazeći prag „salona" prostrane, bogate kuće.

Pored motiva igranja karata, roman ima prstenastu kompoziciju i u još jednom aspektu, što je uporedivo sa *Seobama* (1929), gde ponavljanje (cirkularnost) sugeriše ideju o uzaludnosti svih ljudskih težnji i nastojanja: Pera se obraća, kako na početku tako i na kraju, neprisutnom, u velikoj meri imaginarnom Davidu, koji mu služi kao zamena za komunikaciju sa „nogatima", budući da ih on više uopšte ne ceni.

Devetogodišnji „bogalj" je ovog Davida – ime mu je dao Pera – upoznao pred kraj rata u bolnici u Opuzenu, do koje ga je majka odnele nakon višednevnih marševa. Kratko pre nego što David umre, on na Perino pitanje gde su ostala deca u bolničkoj sobi odgovara, čak i pre nego što Pera može i da postavi pitanje: „Šetaju". David nastavlja dalje:

> [...] mi ne moramo da se krećemo. Mi znamo da je hodanje perverzija. Drugi, a ne mi, moraju da stignu, zato što ne znaju kuda idu. [...] Nama je dovoljno da čujemo početak da bismo shvatili da dolazi kraj. Nama nije potrebno da se krećemo. Mi znamo da se kraj kreće prema nama. Ja nisam izgubio noge. Ja sam ih se odrekao, kada sam izgubio volju da ih imam (Selenić 1968: 52–53).

Njegove reči, koje zvuče kao oporuka ratnog vojnog invalida, potvrđuju početnu pretpostavku o simbolici nogu. Roman otvara filozofsku dimenziju, na čijem početku se nalazi zagonetka za koju David kaže: „nemoj dopustiti da te to uplaši, kada shvatiš, jer posle ćeš shvatiti. Mi shvatamo posle; oni nikada" (*Isto*: 53).

Pod „posle" David misli na vreme nakon što je izgubio noge, šta po njegovom mišljenju otvara mogućnost da se drugačije razmišlja o težnjama

ljudi, a pod onima koji to nikada neće shvatiti misli na „neosakaćene", koji neprestano trče za nečim, a nikada ništa ne postignu.

Ova podela ljudi u dva tabora podseća na Joneskovog *Nosoroga*, jedno od neoavangardnih dela za koje je Selenić u intervjuu 1990. rekao da su na njega trajno uticali. Ova dela obnovljenog modernizma igraju se u beogradskim pozorištima već od 1950-ih: Beketov komad *Čekajući Godoa* premijerno je izveden 1956. u Ateljeu 212, a Sartrov *Iza zatvorenih vrata* 1957. godine.

Joneskov pozorišni komad, koji je premijerno izveden 1959. godine, smešten je u francuski provincijski grad, u kojem se stanovnici postepeno pretvaraju u nosoroge. Prvi ljudi koji se transformišu još se stide svog izgleda i pokušavaju da sakriju svoj rastući nos, dok ne shvate da su postali većina, tako da se oni vremenom počinju ponositi svojom novom prirodom. Na kraju, samo protagonista Beranže iz moralnih razloga negira zakon prirode, koji je našao novi, grublji, moćniji oblik.

Ako se prihvati Davidova ideja o dobrovoljnom odricanju od nogu, ljudi se moraju odreći nečega da bi razumeli. Time se noge, koje simbolizuju telesnost i težnju za moći, dovode u metaforičku blizinu seksualnosti, pre svega u kontekstu potentnog oca i njegovog „krivonogog" komšije Stjepana, sa čijom je suprugom Miloje verovatno u vezi.

Najznačajniji predstavnik „nogatih" u *Memoarima...* je Perin otac Miloje.

Miloje odrasta u srpskoj sredini u Hrvatskoj (u fiktivnom selu Fiđelovci). Njegovo malo imanje sa jednom kozom, nešto malo krompira, nešto kukuruza, sa malo šume i jednom kolibom sa zemljanim podom i otvorenim ognjištem (*Isto*: 12) omogućava samo krajnje oskudan život, i to samo onima koji su zdravi i jaki. Perina starija sestra neće preživeti ni prvi mesec života, a i njegov mlađi brat Blagoje je toliko bolešljiv da „seljani" dolaze do zaključka da ni on neće dugo živeti. Zato mu se daje manje hrane nego Peri i ništa se ne preduzima da se izleči njegova očna bolest. Tako devetogodišnji Pera dolazi do zaključka da je njegov 2/3-godišnji brat Blagoje instinktivno shvatio da nema pravo na život, što se manifestuje u njegovom stalnom „osmehu izvinjenja" (*Isto*: 18).

Milojev uspon do visokog partijskog funkcionera direktno je povezan sa njegovim „krivonogim" komšijom Stjepanom, koji se divi velikom, ćutljivom, radinom, zamišljenom, tolerantnom, „pravom muškarcu" Miloju, tako da mu često dolazi u kuću kada nema posla: „Stjepan je zavideo Miloju, kako slabi zavide jakima, bez razloga, ali je ipak pokušao da se osunča makar i u senci njegove ozbiljnosti i muškosti" (*Isto*: 20–21).

Ali Stjepanove posete ubrzo postaju ređe, a kada potpuno prestanu, Miloje bez uzrujavanja shvata da je Stjepanovo promenjeno ponašanje povezano s osnivanjem *Hrvatske građanske i seljačke zaštite* u Fiđelovcima. Neće proći ni godinu dana, a Stjepan postaje otvoreno neprijateljski raspoložen prema Prokićima i jednom prilikom opsuje Miloju „egemonističku" majku – izraz koji je Stjepan poprimio u novom političkom miljeu, a da ga nije baš sasvim razumeo. Kada izbije rat i *Zaštita* preuzme vlast u Fiđelovcima, Stjepan se pojavljuje jedne noći na Milojevim vratima sa dva naoružana istomišljenika. Miloje neće da udovolji njegovom zahtevu da napusti kuću i dvorište i šalje nepozvanog komšiju do đavola. Ali kada Stjepan počne pucati na Tankosavu

i Peru i pogodi Tankosavu u rame, Miloje shvata ozbiljnost situacije. Noćni prepad završava se tako što Miloje, Tankosava i Pera beže u šumu, a trojica ustaša pale kuću i imanje, uključujući i malog, nejakog Blagoja.

Scena deluje, i danas kao i tada, izuzetno oštro sa etničke i ideološke tačke gledišta, posebno zato što je ispričana od strane srpskog autora. To se donekle relativizuje činjenicom da Miloje ima vezu sa Stjepanovom suprugom Vinkom, za koju naivni Stjepan verovatno i ne zna, a može biti donekle ublaženo i činjenicom da Stjepan nije reprezentativni predstavnik svoga naroda, ali scena i dalje ostaje ostrašćena: jednog vrednog, otvorenog srpskog seljaka proteruje podmukli ustaša, koji se ne libi ni da malo dete baci u vatru. Nije da nije bilo usporedivih scena među susedima u Slavoniji, Lici ili Kninu, čija je dokumentacija nesumnjivo važan preduslov za istorijsku obradu Drugog svetskog rata, ali njihov književni uticaj je i dalje više nego ambivalentan. Možemo zamisliti npr. analogan prikaz jednog bošnjačkog pisca o proterivanju muslimanske porodice od strane njihovih suseda Srba 1990-ih.

Ali da li je Selenić zainteresovan za prikaz ustaških zločina? Verovatno ne prvenstveno, čak i ako scena na početku romana zadržava istaknuto mesto. Autor se uglavnom bavi Milojem, čijim proterivanjem počinje i njegov uspon kao partizana. Jer neposredno nakon bekstva, Miloje je na šumskoj čistini održao govor ostalim srpskim izbeglicama svoga kraja i tu je započela njegova karijera. A i ovaj govor pretpostavlja jasno razdvajanje dobra i zla, žrtve i počinioca: „Narode srpski, jesmo li ljudi ili ovce", počinje samozvani vođa (*Isto*: 25). Nakon ovog govora, Miloje postaje nezvanični komandant izbeglica svoga kraja, zatim komandir partizanske jedinice i na kraju visoki funkcioner Udbe, koji svoj status i uticaj zloupotrebljava za lično bogaćenje, protekciju i zaštitu prijatelja i rodbine i zadovoljavanje svoje preterane i sve perverznije seksualnosti. Koliko brzo Miloje prelazi iz partizanskog komandanta u moralno izopačenog predstavnika komunističke nomenklature, koji kao funkcioner u nesvrstanoj zemlji često s privilegijama putuje u inostranstvo, ilustruje partizanski heroj i sunarodnik „Sveta bez uveta" (*Isto*: 36), koji se za četiri ratne godine navikao na jednakost i bratstvo i sada ne može da shvati da se njegov „komandir" distancira od njega, tako da se on samo u kuhinji sa Tankosavom oseća prijatno.

Vrhunac Milojeve političko-moralne dvoličnosti i izopačenosti je godišnja proslava povodom „praznika radnog naroda" (*Isto*: 36). Nakon zvaničnih proslava, porodica „slavi" 3. maja kod kuće u svojoj vili (3. maj je i dan kada je Pera izgubio noge). Gozba s prostitutkama podseća na klasičnu blasfemiju, osim što je religiju zamenio komunizam: slavi se onaj dekadentni, „buržoaski" život, koji se smatra apsolutnim neprijateljem proleterske klase.

Karakterizacija Miloja se odvija isključivo iz Perine tačke gledišta, koji u svom ocu, koga je dugo poštovao kao heroja svoje zemlje, sada prepoznaje prezrenog „nogatog". To znači da čitalac o Milojevom preobražaju od siromašnog, vrednog seljaka u partijskog funkcionera ne saznaje iz njegove unutrašnje perspektive i nema priliku da shvati njegov preobražaj na ljudski način ili čak kao ljudsku tragediju. To i nije autorova namera, jer je Milojeva primarna funkcija u romanu reprezentovanje korumpirane, komunističke

rukovodeće klase – ili barem onog dela političkog vrha koji se od „nekulturnih" društvenih nizina preko partizanske borbe katapultirao direktno u „salone", pri čemu se nikada nije odrekao svojih grubih manira. Autor ovo poslednje predstavlja sa uživanjem – gotovo karikaturalno:

> Miloje otpi malo viskija iz svoje čaše, krcate velikim kockama leda, i strpa nekoliko odrezaka u usta [...] pljunu u šake kao seljak pre nego što će uhvatiti motiku" (*Isto*: 61); „Kada bi Miloje, posle obilnog ručka, bio naročito raspoložen za šalu, i kada bi hteo sa nama da uspostavi prisne odnose i da stvori drugarsku atmosferu punu uzajamnog razumevanja, on bi, odižući dupe sa stolice, gromoglasno prdnuo" (*Isto*: 191–192).

Selenićev prikaz visokopozicioniranog udbaša je oštar i neumoljiv. Tako npr. Miloje dolazi do dve devojke od 18 i 20 godina, Minje i Zore, koje su pozvane na 3. maj, preko svog direktora, koji je Milojev „dobar prijatelj", i koga poznaje iz „Treće ofanzive" (*Isto*: 258). I sada, dok se priseća direktora u prisustvu devojaka koje izvode striptiz u salonu, pada mu na pamet partizanska priča koju pijan i priča. Proslavljeno herojstvo i perverzija kontrastiraju tako u tekstu na najužem prostoru. Fokus je pri tome manje na relativizaciji partizanske borbe, a mnogo više na predstavljanju perverzne nomenklature koja je proizašla iz nižih klasa. Milojev bezgranični hedonizam se ne zaustavlja čak ni na sopstvenoj porodici. On ne pomisli niti jednom na Tankosavu, koja ne samo da primećuje prostituciju u svojoj kući već joj daje, takoreći, kulinarsku pratnju. To je već bio slučaj u Fiđelovcima.

„Tankosava, suni de još malo ceđi", jedina je rečenica koju Miloje upućuje ženi u svojoj kući (*Isto*: 14). Čak mu i sin ostaje stran. Kada se Pera zaljubi u šesnaestogodišnju Dragu, kojoj kod kuće drži časove marksizma, Miloje to ne primećuje ili ga to ne sprečava da devojku ipak učini svojom ljubavnicom. A uskoro će i Dragu zameniti sekretaricom Milom, koju jedne večeri, takoreći očinski brižno, šalje u Perinu sobu da zadovolji i njegovog sina. Ne pominje se čak ni reakcija na smrt ili moguće samoubistvo njegovog šesnaestogodišnjeg sina Gorana.

Jedino što Miloja dirne i zabrinjava je očigledno neobično, neočekivano ponašanje ratnog invalida Pere: Pošto je Milojeva Draga trudna s Goranom i Miloje, kao uzoran komunista, ne može da se oženi Dragom, dilemu rešava tako što zamoli Peru da oženi Dragu. Dok porodica slavi tu priliku za stolom kod kuće, Pera sebi dozvoljava šalu pitajući Tankosavu, koja je mladence dočekala na vratima sa solju i hlebom (*Isto*: 217): „Tankosava, hoćemo li Draga i ja da spavamo u njenoj ili u mojoj sobi?" (*Isto*: 222).

Miloje i Draga su zapanjeni – nisu u stanju da reaguju na ovu duhovitu drskost. Posle duge, nepodnošljive tišine, Pera se konačno smeje na sav glas – i smeje se sve dok Draga ne začepi uši i ne izađe iz sobe, a Miloje derući se traži od Pere da prestane. Ali Pera ne staje, pa iz sobe izlazi i Miloje. Međutim, Perin prodoran smeh, koji Miloja potpuno „ruši" (oseća se kao „srušena kuća" – *Isto*: 230), ne odnosi se više samo na Prokiće, već se širi na čitavu „nogatu" nomenklaturu. Miloje se tada prvi put napije do pete faze, tj. do nepokretljivosti, a kada mu Pera, gotovo sažaljivo, pomaže da ustane, Miloje kaže sinu: „Pero,

nije bilo vredno. Nije trebalo ni da krećem. Shvaćaš?" (*Isto*: 231). Šta Miloje pod tim misli – ostaje nejasno. Da li misli na svoju karijeru? Preseljenje iz svog bivšeg zavičaja? Ili samo to da je sada ustao? Ili misli na Perinu šalu koja mu, moguće, pokazuje da ga je cinizam njegovog sina konačno nadmašio? Jer Pera trijumfuje: „Miloje nije moćan" (*Isto*: 232).

Međutim, Milojeva nesigurnost ne traje dugo. I njegovo ponašanje se nakon ovog događaja ne menja bitno i ne dovodi do njegovog sloma. Kao što je Pera video golu stražnjicu svog oca kada je uzbuđen, zaljubljen i pun očekivanja otvorio sobu šesnaestogodišnje Drage, tako ponovo vidi golu stražnjicu svog oca dok je u sobi sa Minjom, pa mu Pera u tom trenutku ne može saopštiti da se Tankosava obesila. Miloje se menja samo utoliko što posle Perinog „venčanja" povećava konzumaciju alkohola i seksa.

Čak ni samoubistvo njegove žene ga ne može izbaciti iz takta. Samouvereno igra sa Blagojem karte dok čeka les za obešenu ženu. Njih dvojica su već pozvali odgovarajuće policajce u kuću, pa je slučaj već rasvetljen. Miloje će i nakon završetka radnje romana nastaviti svoj prethodni život.

U sliku korumpirane vodeće klike savršeno se uklapaju i druge dve privilegovane ličnosti, Blagoje i Draga.

Blagoje, Milojev saborac u NOB-u i kasnije rejonski sekretar, a na kraju diplomata, predstavlja odanog, apsolutno lojalnog potčinjenog. Za nagradu zbog njegove odanosti i slepe privrženosti, dopušteno mu je da sudeluje u preteranom luksuzu svog nadređenog: „tartar-biftek", „šestosobni stan", „vile na moru sa pogledom na planinu", „izborne funkcije", „volvo-karavani", „ženske", „pozivnice i komisije", „papastratosi i radna predsedništva" (*Isto*: 89). Blagoje je radio u diplomatskoj službi deset godina i smatra se poliglotom. Ali nije otišao dalje od nekoliko fraza poput „fit", „pas de quoi", „dakordiram", „andiamo" i „I love you, baby", a ne razume čak ni Perin odgovor: „Don't worry, I'll be fit" (*Isto*: 91–92).

Draga je, prema autoru, ženska verzija svog prvog ljubavnika Miloja, obdarena lepotom, šarmom, inteligencijom i sigurnim instinktom kako da stvori privilegovan život i ostvari vlast, a da ne dođe u konkurenciju sa muškim društvom. Ona je sposobna da razgovara sa najrazličitijim karakterima – od Tankosave, preko afektiranih supruga partijskih lidera, do svog direktora Simića, za koga organizuje prijeme i u čijoj vili na Kosmaju ponekad prenoći – na taj način da svi osećaju da ih ona potpuno razume. Pri tome se ne upušta ni u kakve dublje veze, ali ni ne prezire ljude, tako da svuda nailazi na otvorena vrata i istovremeno uspeva da preživi udarce sudbine – Milojev odnos sa sekretaricom Milom, smrt njenog sina Gorana, koliko-toliko neozleđena.

Draga je „kćer ministra u izbegličkoj vlasti i sestra jednog od najaktivnijih Grolovih propagatora" (*Isto*: 110). Kada je njena porodica još uvek bila u izbeglištvu u Engleskoj tokom rata, na svom fakultetu je naišla na „propagandnu knjižicu o ravnopravnosti među ljudima" na francuskom jeziku, što ju je, nakon dolaska u tek oslobođenu Jugoslaviju, motivisalo da postane „aktivni omladinac" i skojevac (*Isto*: 110). Kao (bivša) „buržujka", koja je stala na stranu radnika, služila je partiji u ovim prvim posleratnim godinama kao strateški primer preobraćenika. Čini se da je to instinktivno shvatila već sa 16 godina. A

i njen odnos sa Milojem se čini manje zasnovan na naklonosti i zaljubljenosti, a više na sigurnom instinktu za sticanje privilegija preko moćnih ličnosti. Kada je zemlja počela da se liberalizuje, ona je ponovo u krugu naprednjaka: ona vozi jugo floridu, puši marlboro i danhil, čita Selindžerovu knjigu *Lovac u žitu* i zanima se za izvesnog Branka Dukića, kojeg, doduše, nema nameru da čita, ali želi od Pere da sazna da li on ima budućnost i da li bi trebalo da ga pozove na večeru (*soirée*). Na jednom mestu se kaže da se prema ljudima odnosi kao prema kremama za kožu, o kojima zna vrlo mnogo (*Isto*: 124).

Dok Miloje predstavlja seljački i muški spektar privilegovanog državnog staleža, Draga predstavlja žensku varijantu i onu klasu koja je i ranije bila privilegovana i koja je shvatila kako da se prilagodi „proleterskim" uslovima bez odustajanja od svog načina života.

Među opisanim likovima nema, dakle, nijednog kojeg pripovedač Pera ne bi polemički diskreditovao, koji bi imao složenu psihološku strukturu ili bi čak pokazao naznake griže savesti. Stoga se može pretpostaviti da je izrazito negativan prikaz „nogatih" posledica Perinog gledišta i da je njegov pogled na stvarnost u romanu relativisan. To bi značilo da njegov prikaz „nogatih" karakteriše njega samoga, da se, dakle, „psihološka" dimenzija romana treba tražiti u samom Peri. Pera bi tada bio kao Joneskov Beranže, koji se jedini odupire opštoj brutalizaciji. Ili, govoreći Davidim vokabularom: samo bi Pera tada razumeo ono što „nogati" nikada neće razumeti.

I zaista, mnogo šta upućuje na to da Pera doživljava razvoj svesti koji ga izdvaja od njegove okoline i koji ga, na kraju, dovodi do onog stanja koje on naziva „sadašnja neranjivost" (*Isto*: 188). Izgleda da je on već kao dete imao svoj poseban pogled na okolinu: Perino najranije sećanje iz detinjstva, kako on sam kaže, jeste Milojeva šestoprsta noga, i samo u vezi sa tom nogom može da se seti „osmeha izvinjavanja" njegovog malog brata i „smrada" njegove majke koji ga prati tokom celog života – od bolnice u Opuzenu, gde sa njom deli jednu malu sobu, do izmeta koji je pronašao ispod nje nakon što se obesila, i koji očajnički pokušava da obriše. Sve ostalo, tvrdi Pera – priču komšije Stjepana, noćni beg u šumu, gubitak nogu ispod hrasta uništenog u kiši bombi – zna samo iz majčinih priča.

Mora da je porodica kratko vreme živela u lošim uslovima, jer Pera na jednom mestu kratko spominje da je tražio milostinju od prosjaka ispred hotela Park, ali je onda počela njegova karijera, paralelno sa usponom njegovog oca. Pohađa gimnaziju i postaje član omladinskog komiteta, u kojem „sa revolverom oko pasa" (*Isto*: 102) stiče reputaciju „Beogradskog Korčagina" (*Isto*: 99), koji drži govore poput onih koje je čuo od svog oca, i koji sve više i bezobzirnije potvrđuje svoj uticaj. Komanduje „SKOJ-evskim udarnim petorkama", koje, prema njegovom „izričitanom uputstvu", „premlaćivaše one koji su igrali troking, nosili šarene mašne, kaubojske košulje ili uske pantalone", prisiljava direktora škole „da naizust nauči prvu glavu Istorije SKPB", izbacuje trinaestogodišnjeg Bruna Kekića „kao prikrivenog esesovca" iz škole i prisiljava njegovu sestru da zbog bezazlene ljubavne scene prođe „kroz omladinski špalir srama", nakon čega Bruno „revolverom svog streljanog oca, izdajnika" vrši samoubistvo (*Isto*: 103). Ako je omladinac Pera zbog nečega zabrinut,

on onda čita „Rozentalov 'Dijalektički materijalizam', Lenjinove 'Aprilske teze', 'Manifest', 'kao poeziju'" (*Isto*: 104–105). Pera duboko i čvrsto veruje u budućnost međunarodnog proletarijata i u ulogu Jugoslavije u svetskom komunizmu: „Ako smo juče bežali, a danas gonimo, zašto ne bismo sutra stigli, zaduvani ali srećni, do konačnog cilja?" (*Isto*: 105).

Ali kao i kod Miloja, nema ni kod Pere događaja koji bi ga naterao da radikalno raskine sa svojim komunističkim uverenjima, što bi ga naposletku dovelo do prezrenja „nogatih" i, na kraju, do njegove „neranjivosti", već se i kod njega može uočiti kontinuiran proces promene i moralnog pada. Pera nije Beranže.

Kada je Draga primljena u SKOJ, Pera se suzdržava od glasanja, jer je ubeđen da jedna građanska devojka, kako je već Ostrovski u svom romanu *Kako se kalio čelik*, u liku Tonje (za njega) pronicljivo pokazao, može biti samo na strani „izdajnika". Ipak, prihvata da mu prelepa devojka, o kojoj je mnogo slušao, postane „pomoćnik". On želi da od nje napravi pravu komunistkinju, kaže sam sebi, tako što je kod kuće lično podučava marksizmu i lenjinizmu. Pri tome ni on sam, on, koji nikako nije mogao shvatiti zašto se Korčagin zaljubio u buržoasku devojku, ne primećuje da mu se sada upravo nešto slično događa.

Tu – po njegovom mišljenju – počinje i njegova izdaja partije. Kada mu Draga, na pitanje „Kada bi ti naredila partija, da li bi likvidirala svog oca?", odgovora kontrapitanjem o njegovom ocu, on je ne prijavljuje, iako je ona na (po njemu) nečuven način uporedila klasnog neprijatelja sa jednim socijalističkim herojem. A pošto je nije prijavio, čini mu se da izdaje marksističke principe: „Prvi put je tada osetio da nije bezbedan, da je moguće, mada nije verovatno, izdati moćnog zaštitnika, gledati svojim očima, slušati svojim ušima" (*Isto*, 119). Ovde on pokušava da svoj propust u denunciranju opravda nadređenim interesima partije, koja od Drage želi da napravi uzor „preobraćene" buržujke: „Otvorenost i poštenje ne postoje nezavisno od ciljeva Partije, već su određeni merom tih ciljeva" (*Isto*: 120), govori on sam sebi. Ovde on prvi put uviđa da njegova lična uverenja nisu u skladu sa zahtevima komunističke partije. On se takoreći oprašta od sopstvene savesti. To je početak njegovog podvojenog, proračunatog razmišljanja i delovanja. Dok je ovde razilaženje između partijskih ciljeva i „poštenja" (morala) navodno još uvek posledica primata partije, ovaj nesklad ubrzo postaje otvoreno u službi ličnih interesa: kada mu Draga kaže da bi više volela Baha nego kolo, koje je on organizovao u školi, jer je kolo „divljačka muzika", on je opsuje da je „prljava buržoaska svinja, ostatak odvratne prošlosti, religiozna kukumavka, đubre kapitalističko" (*Isto*: 164), ali je ipak, kad se ona plačući nagne na njegove grudi, miluje nežno preko kose. I ubrzo njene slučajno otkrivene grudi probude u njemu dotad nepoznatu, nepriznatu čežnju. Tako njegovo podvojeno razmišljanje, kako sam zaključuje, neminovno napreduje. Nakon jednog sastanka rejonskog komiteta posvećenog Žujovićevom i Hebrangovom „neverovatnom izdajništvu" (*Isto*: 156), dolazi kući uznemiren i želi odmah da to ispriča Dragoj, ali kada pokuca na njena vrata, zna da ga više nije briga što Hebrang odlazi. On shvata da je njegovo marksističko „prevaspitavanje" prelepe Drage za njega postalo izgovor i da svoj politički status zloupotrebljava u lične svrhe. (Ideja da se partija i ljubav

mogu spojiti mu je daleka verovatno i zbog Draginog buržoaskog porekla.) Konačno, nije iskustvo da je video golu stražnjicu svog oca u Draginoj sobi ono što ga pretvara u ciničnog mrzitelja „nogatih", nego svest o tome da se preko partijskih struktura mogu ispoljavati moć i sprovoditi lični interesi. Njegovo razočaranje u ljubav samo ubrzava razvoj ove podvojene svesti. Ono što ga razlikuje od „nogatih" jednostavno je njegov prezir i – u kasnijoj fazi – njegova ravnodušnost prema tim „nogatima".

Pera ne predstavlja moralni kontrapunkt političkom sistemu. Njegovo ponašanje kopira ponašanje njegovog oca – on čita *Borbu* i pravi orgije sa Milojem i Blagojem, a kada je pijan i nezadovoljan sobom, tuče Milu nakon što se ona zbog njega prostituisala. On se od svoje okoline razlikuje, dakle, konačno samo po psihologiji svoje percepcije: Pera pažljivije opaža svet. Tako on npr. otkriva da je Minjin „džemper na tri mesta vrlo pažljivo krpljen, a da je brushalter veoma otrcan i prljav po šavovima", što tumači na sledeći način:

> shvatio sam da se Minja nije ovoliko žurila da ukloni tragove svog siromaštva sa sebe samo zato da njih ne bi primetili, već i zato što je htela po svaku cenu da ostavi utisak na ovaj svet što ima tako mirišljav salon i tako lepe stvari (*Isto*: 254)

Pera Minjinu prostituciju ne objašnjava njenim siromaštvom, kao što Raskoljnikov objašnjava Sonjino ponašanje u *Zločinu i kazni* Dostojevskog, već kao prekorni stav da se bude deo u svetu bogatih.

Pošto se Pera moralno ne razlikuje od onih oko sebe, njegov život se ne doživljava kao ljudska tragedija. Čitalac ne saoseća s njim, ne pati s njim, iako je on autor *Memoara...* Pažljivi posmatrač Pera primarno ima funkciju da pruži uvid u svet vladajuće nomenklature. Tako svi protagonisti romana, sa izuzetkom možda Tankosave, služe konačno da predstave korumpiran, ciničan, sebičan i apsolutno oduran sistem.

Tankosava je već u Fiđelovcima „smrdljiva", „zabraćena" majka, koja stalno radi, živi povučeno u kući, kreće se kao senka, nema prohteva, sve trpi i oseća se nedostojnom sebe, tako da za Peru ona više liči na „komad mesa" (*Isto*: 59) negoli na čoveka. Pri tome je ona posvećena porodici do samopožrtvovanja. Kada teško ozleđenog Peru danima nosi na leđima od Bosne sve do Jadrana, nadomak je smrti od iscrpljenosti i malaksalosti, ali ne odustaje od svog deteta, a kada Miloje bude u vezi sa Dragom, prihvata muževljevu trudnu ljubavnicu kao člana porodice. Čak obožava Dragu i ukrašava svoju sobu poklonima ove uspešne, mondene žene. Scena sa plastičnom ružom, Draginim poklonom, kojom Tankosava ukrašava poslužavnik kako bi odobrovoljila gospodu u „salonu", i koja je sasvim neoprezno bačena na pod, međutim, jasno govori koliko je ova žena, koju Pera groteskno naziva „maman", skoro bezlična. Tankosava je u principu ista kao i njena okolina, s tom razlikom da je ona žrtva. Krajnja manifestacija samovolje koju sebi dozvoljava jeste vređanje Stjepanove supruge Vinke, koju naziva „kučka", „kobila" i „beštija" (*Isto*: 21). Čini se da stepen njenog poniženja premašuje nivo perverzije njenog muža. Kada, nakon venčanja Pere i Drage, s hlebom i solju dočekuje „mladi par", koji očekuje dete njenog muža, tradicija je tera da još kaže i: „Dobro došla u našu kuću, snajo!" (*Isto*: 217).

Zbog toga je razumljivo i zašto je Pera ne razume kada mu u kuhinji kaže: „Sine da pitam nešto". Pera misli da ona, možda, ne zna da li da donese sir Miloju, Blagoju, njemu i trima prostitutkama, ili da li imaju dovoljno supe. Zato na njeno pitanje: „Što to, Pero?" (*Isto*: 261), uopšte ne odgovara. Njega vuče pak nazad u salon. Tek njeno samoubistvo mu stavlja jasno do znanja da je ona razumela više nego što je mislio da je u stanju da razume, i da je silno patila zbog te situacije.

Ali Tankosava je sporedni lik, koji ni izdaleka nije prikazan iz unutrašnje perspektive. Ona je posrednička figura čija je primarna funkcija samo da svojom užasnom sudbinom ilustruje kako je komunističko rukovodstvo imuno na brige čak i najbližih članova porodice i da bukvalno ide preko mrtvih. Njena smrt simbolizuje dubinu moralnog propadanja njenog patrijarhalnog okruženja.

Roman *Memoari Pere Bogalja*, dakle, nije psihološki roman, ni po likovima o kojima Pera pripoveda, niti u odnosu na samog pripovedača. A o „stvarnosnoj prozi" se može govoriti samo u meri u kojoj se neki aspekti političke i društvene stvarnosti u ovom delu prikazuju po mišljenju autora neskriveno: šizofrena svest i perverzno bogatstvo komunističke nomenklature, scene seksa sa prostitutkama, naivni dogmatizam SKOJ-a, ustaški zločini, siromaštvo u Fiđelovcima, Tankosavin i Milojev povremeno ubačeni dijalekt. Ali ne može biti govora o prikazivanju složene ljudske stvarnosti. *Memoari…* su prvenstveno satira o vodećim komunističkim krugovima u Jugoslaviji. Nivo satire je, pri tome, toliko visok da se danas čini iznenađujućim kako je roman u ovom obliku uopšte mogao biti objavljen i, štaviše, osvojiti Oktobarsku nagradu. Jer posredno je napadnut čak i Josip Broz: kada Pera na „sastanku" čuje za hapšenje Žujovića i Hebranga, postaje mu jasno da je klasni neprijatelj sada prodro u komitet (CK), koji za njega predstavlja apsolutnu svetinju novog, komunističkog sveta, i da sada mora još više paziti na sebe kako ne bi podlegao sličnoj „perfidnosti". I dalje u tekstu se nastavlja: „O činjenici da ni najviši forum nije imun od velikog, najvećeg zla – nisam razmišljao dalje, već sam se usredsredio na mržnju prema Hebrangu […]" (*Isto*: 156–157). Iznad CK je još samo šef države.

Mihailović: „Putnik", *Kad su cvetale tikve*

Ako se Selenićevo implicitno aludiranje na Tita, kao i celokupno predstavljanje komunističke nomenklature uporedi sa implicitnim imenovanjem Golog otoka Dragoslava Mihailovića u *Kad su cvetale tikve*, što je dovelo do eksplicitnog pominjanja u pozorišnoj verziji iz 1969, a time i do njegove zabrane, Mihailovićevo kršenje tabua se čini gotovo potpuno bezazleno. Naravno, i Selenićev roman je bio izložen žestokoj kritici. Moguće je i da su različite biografije takođe mogle igrati određenu ulogu u recepciji ova dva dela. Dok je Selenić sa 29 godina postao umetnički direktor u preduzeću „Avala film", a 1965. i predavač na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju, Mihailović po otpuštanju sa Golog otoka nije mogao da nađe adekvatan posao,

tako da je tek 1970, nakon što je 1967. godine primljen u Savez književnika Jugoslavije, mogao sebi priuštiti iznajmljivanje stana.

Ali nije oštrina političke kritike glavna razlika između Selenićeve i Mihailovićeve rane proze, koju Nedić (2015: 3) stavlja u širi kontekst sa autorima kao što su B. Pekić, D. Kiš, B. Ćosić, V. Stevanović, M. Bulatović, S. Velmar-Janković, koji su „u izrazito subverznom i, takoreći, opozicionom odnosu prema aktuelnim političkim zbivanjima i mnogobrojnim ideološkim zabranama, tzv., tabu-temama, u širokom rasponu od erotske sfere do istorijske i političke tematike", nego je osnovna razlika između njih u odnosu prema opisanim likovima.

Priča „Putnik" iz zbirke pripovedaka *Frede, laku noć* (1967), koja je, kao i Selenićevi *Memoari Pere Bogalja*, nagrađena Oktobarskom nagradom, po svojoj tematskoj konstelaciji je uporediva sa Selenićevim romanom. Kao i Miloje, i Mihailovićev protagonista, „Mali", jeste partizan prvoborac, koji zbog zasluga u ratu dobija jednu, kako sam kaže, „odgovornu dužnost", da „sa masama radi[m]" (Mihailović 1990a: 36). Uz to, i „Putnik" se fokusira na ponašanje protagonista nakon rata i tako tematizuje tabu koji je u literaturi o NOB-u ostao uglavnom netaknut: ratna traumatizacija (posttraumatski stresni poremećaj). Postoje paralele čak i u ličnim motivacijama dvojice boraca. Kao što su Milojevu porodicu komšije ustaše proterale sa ognjišta, rat uništava i seosku porodicu Maloga, samo što ovde ideološki lom ide kroz samu porodicu: nakon što je stric Maloga početkom rata zarobljen, njegova supruga Marina ulazi u aferu sa jednim od komandanata Draže Mihailovića. A kada Mali jednom tajno posećuje majku, Marina ga prijavljuje lokalnim četnicima. Mali, doduše, uspeva da pobegne, ali četnici umesto njega uzimaju njegovu majku i javno je bičuju, nakon čega ona umire tri dana kasnije.

Naravno, paralele ove vrste tiču se samo nečeg površnog, jer srž dveju priča je dijametralno različita. Dok Selenić piše pamflet o komunističkom posleratnom jugoslovenskom društvu u kome je dominirao partizanski pokret, Mihailovićeva priča predstavlja tragediju ratnog povratnika.

I sam period partizanskog ratovanja doživljavali su Miloje i Mali različito. Dok Miloje o svojim iskustvima na frontu radije priča mladim ženama kojima se udvara (šesnaestogodišnja Draga, prostitutke Minja i Zora), iz čega se može zaključiti herojski sadržaj njegovih priča, kurir obaveštajac Mali još tokom rata pokazuje prve znakove traumatizacije, koja će ga sustići nakon rata. Mali u svom „skazu", koji ne dozvoljava autorske komentare, tematizuje četiri kategorije ubijenih osoba. Budući da ih je ukupno 14, autor je priču prvobitno nazvao „Četrnaesto putovanje" (Hodel 2020: 261).

Maloga nakon rata ponajmanje muči ubijanje neprijatelja u direktnoj borbi, iako i ovde opisuje scenu kada njegov prijatelj Dane ubija svog čoveka za „vezu", kojeg je neprijateljska strana infiltrirala na upadljivo naturalistički način: „i nožem mu prevuče preko grkljana. On kleče i zakrlja: gotov" (Mihailović 1990a: 26). Ono što posebno upada u oči je čest i detaljan opis tela koja krvare, odsečenih udova, trzanja iznutrica i odsečenih lobanja. Paralele s Tolstojevim *Sevastopoljskim pričama* nisu nimalo slučajne: čini se da svako ko opisuje užase rata ima malo razumevanja za njihovu heroizaciju, i obrnuto, svako ko heroizira

uglavnom će zanemariti bedu i svoje i tuđe strane. Protagonista kaže i za svog uvaženog komandanta Mirka, čiji grob Mali više ne može ni da obiđe nakon zadatka, jer se njegova jedinica već previše udaljila: „Zna što smo preživeli, zna kako je teško ubiti" (*Isto*: 20). Malome je mnogo teže ubiti dvojicu prijatelja koji su toliko teško povređeni da za njih više nema nade. Pre bitke, prijatelji su se zakleli da će poštedeti jedan drugog nepotrebnog bola. U ovim odlomcima, priča Maloga čitaoca dirne gotovo do suza.

Ali nisu drugovi ti koji mu se pojavljuju u noćnim morama. To su devetorica zarobljenika koje ubija na putu do vojnog suda kako bi se spasio napornog i donekle opasnog putovanja, a verovatno i zato što pretpostavlja da će zarobljenici ionako biti osuđeni na smrt. Ovi ubijeni ljudi nemaju u njegovim noćnim morama prepoznatljiva lica, iako je s njima u stvarnosti često vodio duge razgovore. U jednom od ovih snova jedan od zatvorenika se podeli na dve osobe: „Gledam ih obojicu: jedan taj, strašni, a onaj drugi pljunuti on, al opet nije – lice milo, mlado, zbunjeno. A da, kao, znam da sanjam, a opet – strašno mi. Onda se setim.'Znam te koji si', kažem onome, 'ti si ja'" (*Isto*: 37).

Mali više ne može u snu razlikovati neprijatelja od sebe. Ali je još tokom rata shvatio da je on, koji ranije nije mogao nauditi mravu, potpuno brutalizovan. Nakon što je u jednoj bici izgubio svoje poslednje prijatelje, posle četiri dana pronašao je put natrag do svoje jedinice: „A posle, ljudi oko mene, a druga nemam. Mislim da je u redu, siguran sam – videću. [...] I onda mi ovaj vaš komersarčić napisao karakteristiku: 'nedruštven'. Nedruštven, veli" (*Isto*: 32–33).

Mihailovićeva priča nije samo o detetu koje je sa 15 godina otišlo u partizane (zbog čega mu je komandant Mirko dao ime „Mali") i borilo se četiri godine neskriveno, nesebično i „efikasno", ako je takav izraz dozvoljen, nego je to, takođe, i priča o vojniku kao takvom, koji je, i pored toga što je doživljavao i nanosio brutalnost, ipak zadržao nešto duboko ljudsko. Čak i prema zatvorenicima, koje samoinicijativno egzekutira, Mali se ponaša ljudski, tako što ih ubija, a da oni odmah ne shvataju šta će uslediti. On želi da ih poštedi straha od smrti. Mali stoga egzemplarno reprezentuje vojnika povratnika, tačnije onog vojnika koji se vraća kući, i koji, bez obzira na svoju brutalnu ratnu prošlost, predstavlja određeni ideal, u smislu da rat ne preživljava sasvim neozleđen.

Mali nije jedini u priči kome ovo klanje izaziva duševnu patnju. On priča o jednoj partizanki koja je bila „borac", i to „bolje nego muško", i koja je u jednom trenutku izgubila kontrolu nad sobom, ustala i viknula: „Ubijte me, drugovi, ubijteee" (*Isto*: 24).

Četvrta kategorija ubijenih odnosi se već na period posle rata. Kada vlasti pozovu Malog u rodno selo da preda svoju zemlju Zadruzi i on na imanju neočekivano sretne Marinu, puca u nju i ne pogledavši je kako treba. Ali Mali tim činom kao da manje puca na nju, a više na svoj život, s kojim više ne može da se nosi. I ovde autor šalje nepogrešive signale: ne znajući, Mali, sa Marinom, ubija i njeno dete, koje potom sa bolom drži u naručju. To nije namerna, proračunata osveta za njegovu majku, osveta koja ga čak i nakon rata tera da ubija, nego je to, najpre, užas četiri godine rata koji je doživio na vlastitoj koži. Jer tek što stigne u svoj mali grad, gde ima povlašćeni položaj, počinje

da pije i – kada se napije – lupa divlje sve oko sebe. Pije kako bi pobegao od noćnih mora, od kojih ga ne može izlečiti ni lekar, koji mu propisuje „prašak" i savetuje da manje pije. I kod svog poslednjeg, četrnaestog dela, Mali je potpuno svestan da je Marina mogla delovati s razumljivim motivima. O njenom odnosu sa četničkim komandantom kaže: „I, rat je, milom-silom, bio se saživeo s mojom strinom Marinom" (*Isto*: 38). A nakon što mu je umrla majka, priča o svojoj rodbini: „A Marina, kažu, čupala kose" (*Isto*: 39). Mali, dakle, ne predstavlja ratnog zločinca koji se ne pridržava Ženevske konvencije, on predstavlja ratnika kao takvog. I njegov komandant Mirko duboko u sebi zna da njegov podređeni nije mogao streljati sve zarobljenike zbog pokušaja bega, kako piše u njegovim izveštajima, ali implicitni autor ne osuđuje ni Mirka. Jer ni on ne deluje iz osvete; okolnosti mu ne dozvoljavaju da previše istražuje očigledna ubistva, tako da on samo pokušava da Maloga drži podalje od takvih zadataka.

Ovakav stav implicitnog autora može se iščitati i u raskoraku između strašnih iskustava Maloga, s jedne strane, i hladne, formalističke karakterizacije da je „nedruštven", s druge strane, što je dodatno pojačano distanciranim, prezrivim govorom novog komandanta, koji je ujedno i tužilac na sudu: „'Vi seljaci', kaže on meni, 'ostali ste isti: u revoluciju ste pošli kao na pijac'" (*Isto*: 24). Mirkov naslednik predstavnik je uverenja da se rat može voditi „čisto" (kako bismo danas rekli). Realnost rata i distancirano, pravno razmatranje se ovde oštro sukobljavaju.

Mali, stoga, predstavlja brutalizaciju čoveka u ratu. A kako je i dalje ostao čovek, ova brutalizacija mu je onemogućila normalan život nakon povratka, iako mu je ponuđen privilegovan posao. On ne može zaboraviti. Njegova patnja predstavlja ne samo njegovu subjektivnu psihičku bol i ne samo ratne zločine koji su počinjeni i na strani partizana nego još više problematiku rata kao takvog, bez obzira na to na kojoj se strani ratuje. Autor je mišljenja da problem ubijanja ostaje moralni i psihološki problem čak i ako društvo smatra da je to ubistvo opravdano.

„Putnik" kao priča nije izuzetak u Mihailovićevom stvaralaštvu. Ono što je uopšte karakteristično za njegovo rano (kao i kasnije) stvaralaštvo jeste da njegovi likovi, ma koliko bili problematični i za osudu, zadržavaju pozitivnu ljudsku srž, koja njihovim životima daje sudbinski kvalitet. To se još više odnosi na roman *Kad su cvetale tikve*. Kod glavnog junaka Ljube Sretenovića, koga u beogradskom predgrađu Dušanovac vođa Stole Apaš „inicira" grupnim silovanjem jedne prostitutke i koji je prvi put omirisao krv („ostrvio se" – Mihailović 1990b: 81) u borbi sa tehnički superiornim mariborskim bokserom Slamnigom, ta ljudskost posebno dolazi do izražaja u njegovom odnosu prema ocu (a kasnije, doduše umerenije, prema švedskoj porodici). Nakon što je Ljuba postao prvak na „Svearmijskom prvenstvu" u „srednjoj kategoriji" i za nagradu dobio deset dana odsustva, on posećuje oca, koji je pušten iz zatvora i nakon smrti supruge i kćeri više se ne snalazi u životu: „Meni ga odjedanput dođe žao. Sednem pored njega, zagrlim ga. 'More, matori', kažem, 'ne pravi se lud. Do juče si žene po Dušanovcu jurio. Šta si smrz'o?'" (*Isto*: 85)

Ljubino sažaljenje deluje ovde toliko intenzivno jer je stavljeno u okvire ponašanja i jezika ulice, sa Dušanovca, koji odaje počast kultu brutalne, neumoljive muškosti i, po pravilu, ne ostavlja mesta sentimentalnosti.

Ono što važi za Ljubu važi i za predsednika bokserskog kluba, Perišića, kada za Ljubinog oca i brata, koji 1948. slušaju ruski radio, kaže: „za takve [...] nema mesta u ovoj zemlji" (*Isto*: 50). To je ista rečenica koju je Mihailović čuo od udbaša koji ga je uhapsio:

> Taj lik, Sveta Petronijević [iz romana *Treće proleće*], je bio inspirisan jednim mladim Udbašom koji je mene uhapsio i koji je bio tako prevrtljiv, on je na mene ... kad sam ja izašao iz zatvora, iz logora, ja idem ulicom negde poslom ili šetam a on viče za mnom 'Ne, uza ovakve nema mesta u ovoj zemlji' i još nešto sam se setio ovih dana, šta je još on vikao, nešto tako..." (Hodel 2020: 253).

Bez obzira na njegov kategoričan, nemilosrdan stav, Perišić se zalaže za njih dvojicu i osigurava da se makar Ljubin otac vrati kući.

Ljudskosti u romanu ima čak i opasni nasilnik Stole Apaš, koji pod kontrolom drži ceo Dušanovac i koji, kada je Ljuba u vojsci, siluje Ljubinu sestru, nakon čega ona izvrši samoubistvo. Kada Ljuba pronađe od pluća obolelog Stoleta u Surdulici i u neravnopravnoj borbi ga tako teško povredi da će par dana kasnije umreti, Stole ne odaje svog rivala policiji. Za zapisnik izjavljuje da je pao sa drveta. Kao i glavni protagonist, i Stole Apaš postaje tragična figura. Nasilnikom i silovateljem ga nije učinila toliko njegova moralna rđavost, već brutalizovano okruženje ratom razorenog Beograda. I Stole sledi jedan kodeks ponašanja, iako taj kodeks nije usklađen sa državnim zakonom. Time autor ne sugeriše da Stole Apaš i Ljuba Sretenović treba da budu oslobođeni lične odgovornosti, ali on njihove postupke, poput ubistava Malog u „Putniku", postavlja u društveno-istorijski kontekst po kome se kategorije „dobro i zlo" ne čine sasvim adekvatne za ocenjivanje ljudske duše. Svako ko želi da sudi mora izbliza pogledati okolnosti u kojima se ljudi nalaze. Kolektivne društvene kategorije, dakle, ne vrede, ni komunističke ni antikomunističke.

Zaključak

Mihailović piše „stvarnosnu prozu" u trostrukom smislu: prvo, on u književnost uvodi marginalne društvene miljee, koji su ranije uglavnom bili ignorisani, zajedno sa njihovim jezičkim ponašanjem koje odstupa od standarda, tako što se protagonisti iz ovih miljea pojavljuju kao naratori; drugo, on se dotiče političkih tabua, poput Golog otoka, kobne uloge Udbe ili ratnih zločina koje su počinili i partizani; i treće, on diferencira etički pogled na ljudsko ponašanje na taj način da to ponašanje postavlja u konkretan politički i društveni kontekst i, za razliku od većine literature NOB-a, i za razliku od Selenića u *Memoarima Pere Bogalja*, opisuje psihološku stvarnost čija složenost u velikoj meri onemogućava njeno vrednovanje. U odnosu na Mihailovićevo delo, Selenićevi *Memoari* pripadaju „stvarnosnoj prozi" u prvom i posebno u drugom smislu, ali ne i na psihološkom planu. Kod Selenića ideologija ima prednost nad mimezom.

Literatura*:*

Deretić, Jovan. *Istorija srpske književnosti*. Beograd: Nolit, 1983.
Hodel, Robert. *Reči od mramora. Dragoslav Mihailović – život i delo*. Beograd: Laguna, 2020.
Mihailović, Dragoslav. *Frede, laku noć*. Beograd: NIP Politika, 1990a.
Mihailović, Dragoslav. *Kad su cvetale tikve*. Beograd: NIP Politika, 1990b.
Nedić, Marko. „Angažman Slobodana Selenića u književnoj formi". *Deset vekova srpske književnosti*: Slobodan Selenić. Priredio Marko Nedić. Novi Sad: Izdavački centra Matice srpske, 2015.
Selenić, Slobodan. *Memoari Pere Bogalja*. Beograd: Prosveta, 1968.
Selenić, Slobodan. *Intervju*. Radio Beograd, drugi program. Razgovor vodi Miloš Jevtić, 25. 3. 1990. https://www.youtube.com/watch?v=iREhVpoq6wA

Robert Hodel

DIE „WIRKLICHKEITSPROSA" VON S. SELENIĆ UND D. MIHAILOVIĆ – MIMESIS VS. IDEOLOGIE

S. Selenić, dessen Vater 1944 von den Partisanen erschossen, und D. Mihailović, der 1950 „wegen feindlicher Haltung auf der Linie des Informbüros" verhaftet und auf den Goli otok gebracht wurde, debütieren 1968 mit Romanen, die eine unerwartet kritische Haltung zur SFRJ einnehmen. *Memoiren des Pera Bogalj* und *Als die Kürbisse blühten* werden dabei, zusammen mit Werken von M. Bulatović, A. Isaković, Ž. Pavlović, V. Stojišin, M. Dimić, V. Stevanović, M. Savić oder M. Josić Višnjić zur „Wirklichkeitsprosa" gezählt (Deretić). Der Artikel weist nach, dass in Selenićs Roman v.a. die Kritik einer tabuisierten politischen Realität diese Zuordnung rechtfertigt, d.h. der Roman ideologisch bestimmt ist und nicht die Aufgabe verfolgt, psychologisch nachvollziehbare Personen zu schaffen. Mihailović hingegen begibt sich als Autor – über die (v.a. implizit geübte) Kritik der politischen Verhältnisse hinaus – in die sozialen Ränder der jugoslawischen Gesellschaft und stellt die geschilderten Personen, wie negativ sie teilweise auch sein mögen, in einem sprachlichen und psychologischen Sinne „mimetisch" dar, sodass sie in einer menschlichen Komplexität erscheinen, die sie vor einschlägigen Urteilen schützt.

Schlüsselwörter: *Memoiren des Pera Bogalj*, *Als die Kürbisse blühten*, Erzählung „Der Reisende", ideologische, psychologische, mimetische Prosa.

821.163.41.09 Селенић С.
82.01
COBISS.SR-ID 186604553

Драгана Јовановић
Филолошки факултет Универзитета у Београду
dragana.jovanovic@fil.bg.ac.rs

ИЗМЕЂУ ИСПОВЕСТИ И (ПО)КАЈАЊА: ОСВРТ НА РОМАН *ПИСМО/ГЛАВА* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Кључне речи: *Писмо/глава,* Слободан Селенић, нарација, приповедни тон, друштвено-историјски контекст, аутентичност сећања

Апстракт: У средиште истраживачког интересовања рада поставља се ревалоризација романа *Писмо/глава* Слободана Селенића, објављеног 1982. године. Како у роману постоји више приповедача, један од циљева је да се расветли аутентичност њихове позиције сведока у целокупности дела и предочи дистинкција између исповедног тона и сегмената који еманирају тон покајања. Поставља се питање коме се приповедачи обраћају и да ли се у светлу те дилеме може преиспитивати веродостојност исказа, те да ли се апропо романа *Писмо/глава* може говорити о могућности било каквог одјека на исповедни/покајнички тон наратора. С обзиром на то да целокупно стваралаштво Слободана Селенића почива на темељима друштвено-историјске стварности, неумитно се уочава и на који начин политичке и идеолошке импликације утичу на ток приче или га пак формирају. Имајући у виду целокупност прозног опуса Слободана Селенића, као крајњи циљ рад настоји да експлицира приповедачки топос његовог стваралаштва, базиран на исповести и кајању, те да сагледа поетичку мотивацију тако успостављене нарације.

Поетика и контекст(и)

Роман *Писмо/глава* из 1982. године трећи је по реду објављен Селенићев роман, а други по настанку. Премда је остао у сенци других остварења Слободана Селенића – попут *Мемоара Пере богаља* као награђеног првенца, затим романа *Пријатељи*, *Очеви и оци*, *Убиство с предумишљајем* – и овај роман је по много чему вредан пажње. Полифоничност приметна у *Пријатељима* ипак свој корен дугује роману *Писмо/глава*, раније написаном, али из друштвено-политичких разлога касније и с изменама објављеном делу.[1] У њему се на фону политичких превирања у годинама револу-

1 Роман *Писмо/глава*, првобитно назван *Дечија посла*, десет година је био забрањен за публиковање услед разноликих и комплексних друштвено-политичких околности (в. Бајчета 2023: 70).

ције, резолуције Информбироа и Голог отока, исписују судбине четворо јунака-приповедача. Они постављају питања у покушају да схвате места сопствених погрешака и грешака других, с циљем доласка до спознаје да ли се узрочно-последични низ дешавања могао нешто другачије одвијати и усмерити. У исто време, исповедају истине – сопствене и субјективне јер „где нема разлике – нема ни приче, истост је неиспричљива јер је себи једнака и неупитна" (Пантић 2004: 15), док је друштвено-историјска стварност неопходан чинилац разумевања одлука и поступака јунака романа *Писмо/глава*.[2] Речима Гојка Божовића:

> [У] језику ове прозе има толико језичке боје пишчевог времена да бисмо могли рећи да Селенићеви романи оличавају романескну историју београдског жаргона од пропасти грађанске класе до циклуса ратова за југословенско наслеђе у последњој деценији XX века [...] Управо то интересује Селенића, тај тренутак када се човек уплиће у велики механизам историје, када бива захваћен њиме, свеједно да ли му хрли у сусрет или пак, [...] покушава да измакне по сваку цену. Селенићеви романи испитују ту осетљиву границу историје и приватности, друштвених процеса и свакодневних задовољстава. Прича тих романа највише је заокупљена искуством појединачних људи у чељустима великих ентитета (историја, друштво, политика) (2004: 7–8).

Споредни наративи попут историјских чињеница у дубокој су вези са стварношћу коју је аутор познавао, а у којој су јунаци приче смештени. Ни у овом Селенићевом роману изузетак нису „појавни облици југословенске верзије социјалистичке револуције, преузимања власти од стране нове класе' после победе партизана, комуниста, или званично, народноослободилачког покрета" (Димитријевић 2004: 1). Управо такви политички мотивисани појавни облици утичу на доношење одлука, на примеру једне породице показано је како политика улази у дом, у живот појединца, али и у књижевност подједнако у пренесеном и у дословном значењу. Реч је о својеврсном поетичком топосу Селенићевог стваралаштва. Аутор у једном тексту даје и објашњење за своје литерарне одабире, донекле указујући на сопствено схватање приповедне инстанце:

> Прозни писци су ствараоци смисла. [...] Верујем, дакле, да прозно штиво мора да се тиче људи којима је намењено, јер је сусрет читаоца са романом, приповетком, увек сусрет два искуства. У два случаја, међутим, до сусрета ипак неће доћи: Ако искуство сажето у књигу не надилази, ма у чему, искуство читаоца, књига ће бити кажњена равнодушношћу савременика. Сусрет читаоца и књиге ће изостати и онда када су сучељена искуства исувише различита, кад се два поимања света битно не додирују ни у једној тачки (Selenić 1995: 12).

2 „Кад год је реч о утврђивању нечега што се уистину десило (утврђивању које тежи асполутном важењу) пишчев одговор је уздржан, сумњичав и ироничан [...] Мноштво субјективних исказа разара појам објективне истине, претварајући је у скуп појединачних виђења [...] Субјективно посматрање показује се надмоћнијим од историјске појаве коју треба објаснити" (Зорић 1989: 51). Селенићев јунак Максимилијан афирмише такво гледиште на могућност спознаје апсолутне истине речима: „да ли да се смејем судбини, свету или, што такође не би било бесмислено, да кукам из свег гласа што истина није никада једна" (Селенић 1982: 13).

С тим у вези додаје:

> Верујем да пишем, да могу да пишем само за људе који макар у нечему деле моју личну, или моју историјску, националну, цивилизацијску судбину, јер је том судбином, у већој или мањој мери, одређено и моје писање. Не постоји писац изван околности. Стил, сиже, став није никад резултат само слободног избора (*Исто*: 12–13).

У роману *Писмо/глава* аутор веродостојности приче, у коју читалац треба да поверује, а да га она истовремено и надиђе својом снагом, доприноси документарном грађом попут исечака из штампе, фотографија обешених на Теразијама и цркве Јована Претече, односно парадокументима попут писама, цртежа, текста Светозара Слишковића Шампиона „Хуанита у шпанском пламену", службених бележака, итд. Речима Дејвида Нориса, такав „материјал доприноси густини процеса културног памћења као компоненте тематске структуре романа" (Noris 2018: 70). Свим истакнутим показује се јединственом свеукупност стваралаштва Слободана Селенића и потврђује гледиште Мишела Фукоа да „ауторово име служи да се обележи постојање одређеног вида дискурса" (Fuko 2007: 36). Фиктивна и стварна документарна грађа – вид помоћног, допунског наратива – функционише и као нека врста контраста комуникативној функцији дела коју еманирају говори јунака. Упливи документарног, у складу са поетиком Слободана Селенића, доприносе аутентичности амбијента у ком се жељена радња одвија, односно речима Предрага Мирчетића: „требало би да убеде читаоца да су Максимилијан и остали ликови стварно постојали и живели" (2016: 489). Историјски декор је од самих почетака константа у стваралаштву тог аутора, док су фикционализоване појединачне судбине неопходан сегмент у остваривању комплетности слике која се жели предочити: „Зарођени у њу, Селенићеви јунаци историју разумеју као досуђени свет о коме се још само може испричати своја прича" (Божовић 2004: 8). То бива место поетичке доследности у делима Слободана Селенића – догађаји о којима се приповеда већ су се одиграли, моменат у садашњости у ком се читалац упознаје са наративом ту је да сугерише непромењивост, статичност, бескрајно и бесциљно трајање. Реч је о тзв. антиципацији која садржи сажимање на почетку:

> Овај облик може да сугерише осећај фатализма, предодређености: ништа се више не може урадити, можемо једино гледати како је до тога дошло, у нади да ће знак судбине бити препознат на време (Bal 2000: 77).

„Кад се год загледам у себе, видим и друге" (Selenić 1995: 14) – бележи Селенић у аутопоетичком тексту „Никуда из епохе", уједно је то и став који посредују јунаци романа *Писмо/глава*. У потрази за одговорима на есенцијална питања њиховог живота, Други се појављује као допуна, неумитни и незамењиви састојак личности, али и као адресат исповести. Речничка дефиниција исповест одређује као посебну врсту аутобиографије „која мање полаже на присећања о спољашњем свету, а више на развој у души и на психолошко самооткривање", она, дакле, представља неки

вид *најбеспоштеднијег самооткривања* (Živković 1986: 278). С обзиром на то да је исповест јунака романа *Писмо/глава* у великој мери прожета друштвено-политичким околностима педесетих година 20. века, пре свега резолуцијом Информбироа и темом Голог отока, психолошко самооткривање јунака је неодвојиво од датих околности. Оно јесте изнад свега лично, представља приватну историју четворо људи, али је уједно и свет у малом, како то обично бива у Селенићевим романима. Као и у осталим делима, аутор бира преломне историјске тренутке – ратове, класне промене и поделе, и на преплету аутентичних и индивидуалних сећања рекреира стварност, приказујући оно што је у приватном типско, а оно је увек у вези са историјским моментом. Како бележи Палавестра у књизи *Критичка књижевност: алтернатива постмодернизма*, Селенић је, попримајући особине гласноговорника искуства,

> [С]ве судбине својих јунака довео у зависност од нечег што је од почетка било и остало изван њих, а што је на њихове животе и животна разрешења деловало као нека ванземаљска сила и сублимација егзистенцијалног зла и терора историје над човеком (1983: 208).

Јунаци су тако сведоци великих историјских драма, али и сопствених микродрама. Тиме се показује зависност наратива од токова стварности, он је заокружен и непромењив у таквој расподели улога. Роман одликују четири приповедна лица: Максимилијан, Шампион (Светозар Слишковић), Злата и Радиша, од којих се сви оглашавају по два пута, изузев Максимилијана који се јавља три пута, што указује на његов повлашћени положај уз чињеницу да се појављује на почетку и на крају наратива, односно отвара и затвара круг приповести – као *беочуг*. Осим привилегованости Масимилијановог лика, приметне кроз број појављивања у наративу, његову позицију дефинише и *стање* наспрам других приповедних лица. Наиме, Злата, Радиша и Шампион су *људи од крви и меса*, присутни у стварности коју је Максимилијан физички напустио. Стога, његова позиција је утолико специфична јер одражава приповедање онога ко наступа као фантазма, дух – са жељом да једног дана одјекне вест о његовом повратку: „Вратио се Маки – сричу их сви – као нема сабласт, као бела авет лебди над Београдом!" (Селенић 1982: 10). Терминологија Мике Бал показује да је реч о *фокализатору који је везан за лик:*

> [М]оже се мењати, премештати са једног лика на други. У том случају добијамо јасну слику о узроцима конфликта [...] Ипак ни у таквом случају ми не сумњамо којем је лику посвећена највећа пажња и којем су дате симпатије. У првом и последњем поглављу фокализација се налази при истом лику. Већ само из тог податка можемо означити хероја у књизи (Bal 2000: 124).

Судбина Максимилијана Димитријевића референтна је тачка романа *Писмо /глава* у односу на коју се постављају и одређују перцепције других јунака. То није неуобичајен поступак у прози Слободана Селенића, да *одсутни* члан доминантно утврђује главни наративни ток. Међутим, иако је

из побројаних разлога лик Максимилијана доминантан у наративу, кључне конверзије доживљава лик Светозара Слишковића Шампиона чије понашање и опредељење умногоме одређује нужност позиција осталих јунака, стога он постаје „повлашћени посматрач и коментатор свега што се десило" (Бајчета 2023: 210). У роману *Писмо/глава* реч је о многострукој фокализацији, у којој приповедач одговара лику, према Женетовој подели (Ženet 1992: 99). Но, како запажа Владан Бајчета „упадљиво је одсуство надређеног *спољашњег* приповједача, инстанце која би својим постојањем повезала и на неки начин оправдала збир свједочанстава сакупљених у корицама исте књиге" (Бајчета 2023: 204), што оставља надаље утисак „унеколико парадоксалне постмодернистичке игре" (*Исто*: 205).

Премда су све исповести монолошког типа, у тоталитету сагледане, оне постављају питања и надају се одговору, упућене су пре свега *одсутном* Максимилијану, изузев Шампионове исповести, у обраћању Максимилијану ког (условно речено) види, и Максимилијанове упућене Шампиону. Све то указује на претпоставку дијалогичности – што запажа и Павле Зорић у тексту „ Луди дан' историје" описујући тај роман као „дијалог инкорпориран у монолошку форму" (Зорић 1989: 37). На ту претпоставку се симболички може указивати и преко наслова романа који лицем и наличјем антиципира двогласје као сугестију за читање дела. Поменута дијалогичност није случајност, пре би се могла узети као приповедачки топос Слободана Селенића, што је и сам истицао, представљајући роман *Убиство с предумишљајем* као наставак и вид реплике на роман *Очеви и оци* (в. Selenić 2003: 198). Крај Шампионове повести доноси наговештај будућег Селенићевог остварења *Timor mortis*, док животарење Медаковића из романа *Очеви и оци* у великој мери подсећа на двадесетдвогодишњи суживот Злате и Радише. Вреди, такође, истаћи виђење ликова Максимилијана и Радише као претеча ликова Јована и Крсмана из књиге *Убиство с предумишљајем* (в. Бајчета 2023: 211), али и подударност судбина Максимилијана и Михајла из романа *Очеви и оци*.

Позиција Максимилијана Димитријевића од почетка провоцира алтернативни виртуелни наратив (Milosavljević Milić 2016: 67), самим тим и заплет који остаје само на нивоу неостварене могућности – „сваки интенционални реченички корелат отвара један посебан хоризонт, који се модифицира, или чак сасвим мења, већ у реченици која следи" (Iser 2001: 23). Та алтернативност је она потенцијална ситуација и испољава се у питањима јунака. Несумњиво је приметна и у честој Максимилијановој употреби поредбене конструкције „као да" и исказа у облику потенцијала:

> Као да гледам и правим се да видим: не зна град; као да мислим и готово да схватам: не знам више ни ја. Кад бих гледао и мислио, или видео, можда схватао, био бих, знам, само овлашно, као неком давно бледом успоменом скамењен пред вратима зградурине у чијем подруму живи Шампион; био бих неодлучан, мада сигуран да ћу на крају закуцати на његова врата; био бих преплављен сећањем на моју бившу утеху и наду: да вреди постојати и тако, са жутим Рођом у канцеларији и киблом у самици, да вреди трајати како бих реченицу, коју немо понављам, чуо у амбијенту за који сам живео: у Београду коме је страшна вест просврдлала уши, разнела мозак, па сада од

уста до уста, од ува до ува шаље пискаве сигнале најразличитије врсте, који се ипак чују на исти, страшан начин (Селенић 1982: 10).

Максимилијан замишља свој повратак као сабласти над Београдом која ће уздрмати свакодневицу тог града, на тренутак померити из лежишта утврђене механизме функционисања. Међутим, нико не реагује на његову наткриљујућу позиционираност, изузев оних у чијој свести је константно присутан, као подсетник на сопствене кривице: „име му не изговарамо" – промишља Радиша – „али ко утвара лебди међу нама" (*Исто*: 268).

Приповедно посредовање осећања кривице и стида

С обзиром на то да се у роману мотиви кривице и стида постављају на пиједестал, аутентичност сваке од исповести је снажно афективно обојена. Максимилијан је утвара која лебди над Београдом, жељан да у другима пробуди свест о свом присуству, да га као сабласт освесте у својим свакодневицама. Ипак, иако одсутан у животима троје јунака, Максимилијан је и те како постојан, симболише терет прошлости и „грбу" – како је у пар наврата описан – савести. То је посебно изражено на годишњицу његове смрти (5. јул). По коментарима јунака приметно је да је тај датум значајан годинама уназад, иако је приповедни временски распон 5. јул 1971 – 5. јул 1972, будући да из живота у 1971. години ишчезавају Злата и Шампион, док Радиша као симбол виталности, окренутости ка будућности наставља да траје. Када је реч о аутентичности позиције сведока, она је увелико отежана протоком времена. Приповедно време је смештено у 1971, односно 1972. годину, док се доживљајно време односи на 1949. годину. Поред тога, и друге околности битно утичу на веродостојност исповести: Максимилијан се у наративу појављује као дух, „жив међу мртвима и мртав међу живима" (Селенић 1982: 355); Шампион, идеолошки верник, прешавши из једне крајности у другу – из комунизма у православни мистицизам обузет визијима, лишен је било какве објективности; Злата разликује појам истине од појма сећања: „чињенице су чињенице, а сећања су сећања" (*Исто*: 237). Повратак Максимилијана Димитријевића у животе Злате, Радише и Шампиона сваког 5. јула од његове смрти представља „повратак потиснутог или неразрешеног друштвеног насиља' које обзнањује своје постојање и насрће на садашњост" (Noris 2018: 51). Максимилијан је подсетник на огрешења других јунака о његову судбину, они исповедају своју истину и правдају одлуке које су довеле до његове смрти, док је читалац једини који има увид у тоталитет саопштеног. Смрт је обележила њихове судбине у свету у ком настављају да вегетирају по дужности, сви изузев Радише који једини живот прихвата као нужност, као сплет предодређених околности:

Није живот нешто сјајно, ко што млад човек мисли, живот ти је ту да га проживиш, ништа више с њим не мож да урадиш. Баш кад оћеш да га силујеш и правиш бољим на снагу и уз инат, он се цилитне и клепи те. Буди миран и учи се да уживаш у оном шта ти даје, мало је, али једино је што у њему постоји (Селенић 1982: 305 306).

Премда и Радиша осећа терет датума, он прихвата намерни заборав као технику опстанка: „без тога, велим, како би човек преживео иначе?" (*Исто*: 7), но истовремено уз свест да „мука је била велика: не заборавља се лако" (*Исто*: 293). У Радишиној спознаји да иза човека остаје траг и онда „кад одапне, па се на њега стално саплићеш, мало-мало, па ти се, ко онај дух у боцу, у уво увуче, ко зоља зуји опасно" (*Исто*) огледа се становиште да се трагови мртвих чују у гласовима живих и да се у сваком од њих налазе фрагменти изгубљеног живота који теже да буду саслушани (в. Greenblatt 1988: 1). Радишин однос са Златом је умногоме одредила судбина Максимилијана Димитријевића, стога иако невољно, Радиша такође не може да се одупре у потпуности догађајима из прошлости. Радиша је уједно и једини који најмање осећа бреме савести спрам Макијеве судбине, његов монолог, који више наликује говорењу са самим собом него обраћању Макију, сумирање је животних прилика уз истицање начела да их треба прихватити такве какве јесу. Ако и осећа неку врсту кривице, она се тиче неповратно нарушених односа са Златом. Како Радиша и сам указује, спрам Макија осећа најпре неку врсту гнева – „убио би га кад помислим шта ми уради без разлога" (Селенић 1982: 98). С друге стране, Златин живот уништава летална помисао на то да Максимилијан никад неће сазнати да је хтела да му спаси живот уместо да га уништи, али и Радишина окренутост свакодневици.[3] На једном месту износи запажање: „Гледам Радишу, правог човека јутра, њега који толико воли да је оран, јак и чио" (*Исто*: 49), док она „успешно одолева[м] животу преко двадесет година" (*Исто*: 235). Свесна да нема смисла сећати се прошлости јер је непромењива и да је свако сећање удаљавање од истине „у супротним правцима" (*Исто*: 256), да су гласови живих само „хор чавки од којих свака има и зна само своју причу, недоступну глувом слушаоцу" (*Исто*: 70), Злата од такве спознаје нема користи, она траје у том парадоксу који је надилази.

Потенцијална последња реч Максимилијана упућена Злати остаје фрагментарно доступна и Злати и читаоцима. Реч је о Максимилијановом писму које Радиша успева да добије од чиновника Јаковљевића, али у даљој нарацији садржаја тог писма нема у виду уметнутог парадокумента, већ само у свом монологу Злата реферише у два наврата на делове из писма. Јасно је кроз њену даљу исповест да је писмо није разрешило недоумица и терета савести. Тај детаљ сугерише да је тоталитет сазнања недоступан и читаоцу. О писму Максимилијан не говори:

> [И] ја се заправо почетка само и сећам: тог првог, и, већ мање јасно – другог сусрета са жутим Рођом. Само та два догађаја постоје у мом памћењу као поуздано и уочљиво издвојене целине, које имају свој почетак и крај [...] Сви остали дани мог боравка у Књегиње Љубице сливају се у дугачак, бескрајан комад времена, испуњен многим детаљима са саслушања, али нераспоређеним у појединачне сусрете са Рођом, многим мислима, чији редослед ни поред најбоље воље не могу да утврдим; халуцинант-

3 У мотиву окренутости свакодневици Јулијан Тамаш препознаје карактер вечности који спрам вере и откровења „даје предност критичком уму и толеранцији у односу међу људима", док у Максимилијановом лику уочава катализатор прочишћавања (Тамаш 1984: 117). Предраг Палавестра такође истиче хуманизованост и саображеност људској мери социолошке структуре романа *Писмо/глава* (в. 1983: 208).

ним ноћима, тренуцима релативне свесности пошто ми дају, с времена на време, трансфузију и инсулин; делиричним гломерулосклерозама и дијабетичким комама (*Исто*: 171 172).

Имајући у виду наведене податке о Максимилијановом стању, као и неутрални карактер двају цитата из писма, аутентичност писма остаје упитна.

Замагљености, веродостојности сећања сем временског протока доприносе и друга средства – у Шампионовом случају алкохол, у Златином убризгавање инсулина. Разматрањем лика и дела Светозара Слишковића, јасно је да он поприма обрисе идеолошког занесењака, чак и када у религији потражи одговоре и упоришта за своја егзистенцијална преиспитивања. Он приповеда свој живот обраћајући се Максимилијановом духу, али говорећи о свом покајању указује и на потребу за Максимилијановим покајањем. Међутим, иако Шампион исповеда свест о верама и заверама животних опредељења, живи између крајности и то је начин на који он може да траје – „јер напасти се не могу одупрети, морам флашу вотке по жеравици душе да проспем" (*Исто*: 338) – па је и час у ком умире у складу са таквим начелом: „успео је да се завуче међу пластичне сандучиће и канте за ђубре, стигао је до циља" (*Исто*: 354).

Мада религиозна нота доприноси комплексности Шампионовог лика, и она је попут комунистичког заноса део Шампионовог „јуродивог месијанизма" (*Исто*: 233), обележена наглошћу и искључивошћу, а такође и недоследношћу: „Све ређе се напија, али деси се понекад и онда заборави на религиозност и опет крене по кафанама са громогласним информбировским паролама" (*Исто*: 233). Из позиције залуђеника религиозним мистицизмом, његово обраћање Максимилијану јесте покајничко јер „кривљи сам пред тобом него пред другима, па ћу ти зато, тако провидном у врелини мог подрума, све о себи испричати, не би ли те моји греси просветлили" (*Исто*: 116), али истовремено уз прокламовану свест да је све што се догодило дело божанске промисли која надилази индивидуу.

За разлику од других јунака који су на сећања осуђени пре свега услед терета савести и потребе за утехом, Максимилијан своју причу говори „невољно, али детаљно" јер не може ништа против агресивности успомена (*Исто*: 162). Прича, дакле, није само потреба и морање, већ је и надређена приповедачу. Она је ту да укаже на – како Бахтин бележи апропо стваралачког принципа Достојевског – „[с]вест сањалице и свест човека из подземља, људи који се нису остварили и који нису могли да се остваре" (Bahtin 2000: 50). Обележен од оца наслеђеним *отровом у крви* (Селенић 1982: 23), импотентан – недовршен мушкарац, Максимилијан и као сабласт остаје „неко нешто, што никад ништа није знало, већ је уместо тога много сумњало" (*Исто*: 111) из Шампионове белешке. Кривицу и стид у највећој мери осећа наспрам свог *ситног али фантастичног оца*, али и у вези са моментима ислеђивања када је „из велике среће пао у несрећу, тако велику несрећу, властитом кривицом" (*Исто*: 170).

Премда се може указивати на типолошке карактеристике, у неостварености и недовршености живота јунака ситуирана је уједно и њихова аутентичност. У равни обликовања приче, тим недовршеностима одговарају лакуне, које ће, имајући у виду почетке поглавља романа *Писмо/глава*, Меша Селимовић у записима сачуваним у Селенићевој заоставштини назвати „недовољно идентификованом ситуацијом" (Бајчета 2023: 81). Оне подстичу читаочево „укрцавање у текст". Ствара се утисак да прича тече мимо читаоца и да он само има увид у поједине њене фрагменте, што је чини незавршеном и уједно даје негативан одговор на питања могућности сазнања једног тоталитета, па и када се он наизглед тиче судбине појединца. Слободан Селенић као представник нове историјске прозе показује, што запажа Дејвид Норис, „како се приповедачи, догађаји и трауматичне последице уписују у шире схеме културног памћења у напору да се поврати изгубљени смисао прошлости" (Noris 2018: 71). Јунаци смисао прошлости махом проналазе у лику Максимилијана Димитријевића и једино би комуникација с њим разрешила њихове сумње и олакшала терет савести. Будући да је сведок прошлости који би могао да пружи разрешење од кривице и стида Селенићевих јунака мртав, истина остаје неухватљива. С друге стране, сва Максимилијанова животна (не)делања одређена су жељом да се посредно оствари веза с убијеним оцем и да се поступи онако како би Војин учинио. Међутим, и таква запитаност нема изгледа да добије аутентичан одговор. Не чуди на крају спознаја да су „питања била погрешно постављана" (Селенић 1982: 360). То може упућивати на сам тренутак у ком се питања постављају јер су адресанти којима се упућују онемогућени за комуникацију услед смрти. Тако се афирмише идеја да се у делима Слободана Селенића не поставља као циљ повратак у прошлост, већ да духови прошлости посредују између субјекта и историје, „доносе прошлост у садашњост и чине је поново доступном" (Noris 2018: 50), али и неразрешивом.

Гротескна, на моменте карневалска атмосфера у роману, на коју указује и Владан Бајчета у наведеној студији, показује ауторску интенцију у приказивању догађаја с половине двадесетог века, који се могу очитовати у Максимилијановим речима:

> У полуделом дану био сам део полуделог дана, једино што се у полуделом дану може и једино што у њему вреди бити [...] Ништа друго што постоји није слично људима ни мање ни више од полуделог дана у полуделим недељама историје" (Селенић 1982: 172, 175–176).

Смрт се показује као једини излаз из вечитог полуделог дана историје, у ком остају преживели, и сами усмерени ка новом лудом дану, ка преминулима као повлашћеним слушаоцима, искупитељима и сведоцима.

*

У другом по реду написаном роману *Писмо/глава*, Слободан Селенић је утро пут каснијим остварењима. Занимајући се од литерарних почетака за књижевност која се не реализује мимо оквира друштвено-историјске стварности и која да би била ваљана мора надићи искуства читалаца, у својим делима (почев од *Мемоара Пере богаља*) показује изразит осећај за препознавање утицаја различитих друштвено-политичких ситуација на човека. Преиспитујући степен утицаја идеологија, историје, ратова и револуција, Селенић у својим остварењима гради уверљиве позиције својим јунацима који су у сталном преиспитивању онога што се већ одиграло. Одлучујући се за више приповедача, аутор у роману *Писмо/глава* показује варљив карактер појма истинитости, указујући на његову зависност од тачке гледишта и немогућност досезања апсолутног сазнања. Управо из те немогућности сагледавања тоталитета проистиче егзистенцијална фрустрација Селенићевих јунака. У роману *Писмо/глава* Максимилијанова смрт затвара један поглед на прошлост који је неопходан живима како би умирили своје савести, решили се кривице и могли да изађу из двадесетдвогодишњег дана који живе од 5. јула 1949. године. Та перспектива је доступна читаоцима, али како је предочено на примеру писма које изостаје као целина, и читаоцима измиче свеобухватност слике. Максимилијан као репрезент потиснутог друштвеног насиља појављује се у наративу не би ли предочио своју позицију између света живих и света мртвих, као савест и неми посматрач у расуђивањима Злате, Шампиона и Радише.

У раду је дат осврт на друштвено-историјски контекст поетичке мисли Слободана Селенића. Позивањем на релевантне анализе дела, предмет разматрања су била кључна места романа *Писмо/глава*, која се тичу питања истинитости, сведочења, приповедног посредовања осећања кривице и стида, с циљем ревалоризације тог дела и подстрекивања за даља читања романа.

Литература*:*

Бајчета, Владан. *Књижевност с предумишљајем. Стваралачка биографија Слободана Селенића*. Нови Сад: Академска књига, 2023.

Божовић, Гојко. „Грађански свет у роману *Очеви и оци*". *Споменица Слободана Селенића*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004. 7–12.

Димитријевић, Војин. „Слободан Селенић – индивидуална траума и друштвени покрети". *Споменица Слободана Селенића*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004. 1–5.

Зорић, Павле. *Губитници*. Београд: СКЗ, 1989.

Мирчетић, Предраг. „Постмодернистички поступци у роману Слободана Селенића *Убиство с предумишљајем*". *Научни састанак слависта у Вукове дане: Књижевна традиција и српска књижевност 20. века; Књижевноисторијско*

знање и изазови новог миленијума: (национални, регионални, континентални контекст). 45. 2. Београд: МСЦ, 2016. 485–494.
Пантић, Михајло. „Слика другог у романима Слободана Селенића". *Споменица Слободана Селенића*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004. 15–20.
Палавестра, Предраг. *Критичка књижевност: алтернатива постмодернизма*. Београд: Просвета, 1983.
Тамаш, Јулијан. „Искушења револуције". *Летопис Матице српске*. 160. 433. 1. (1984): 115–119.
Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Čigoja, 2000.
Bal, Mike. *Naratologija*. Beograd Narodna knjiga-Alfa, 2000.
Greenblatt, Stephen. „The Circulation of Social Energy". *Shakespearean Negotiations*. Los Angeles: University of California Press, 1988. 1–20.
Iser, Wolfgang. „Proces čitanja (jedan fenomenološki pristup". *Novi izraz: časopis za književnu i umjetničku kritiku*. 10. 11. (2001): 19–36.
Milosavljević Milić, Snežana. *Virtuelni narativ*: *ogledi iz kognitivne naratologije*. Novi Sad – Sremski Karlovci: IK Zorana Stojanovića, 2016.
Noris, Dejvid A. *Duhovi kruže Srbijom: književno predstavljanje istorije i rata*. Beograd: Geopoetika, 2018.
Fuko, Mišel. *Poredak diskursa*. Loznica: Karpos, 2007.
Živković, Dragiša (ur.). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1986. 278.
Ženet, Žerar. „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost". *Suvremena teorija pripovijedanja*. Prir. Vladimir Biti. Zagreb: Globus, 1992.

Извори*:*

Селенић, Слободан. *Писмо/Глава*. Београд: Просвета, 1982.
Selenić, Slobodan. *Iskorak u stvarnost*. Beograd: Prosveta, 1995.
Selenić, Slobodan. *Iskorak u stvarnost*. Beograd: Prosveta, 2003.

Dragana Jovanović

Between Confession and Repentance: A Review of the Novel *Pismo/Glava* by Slobodan Selenic

The focus of this research was the reevaluation of Slobodan Selenic's novel *Pismo/glava*, published in 1982. Given the presence of multiple narrators in the novel, one of the goals was to highlight the authenticity of their position as witnesses and to show the difference between the confessional tone and the segments that express a tone of repentance. In response to the question to whom the narrators are addressing, we explore whether, in light of this dilemma, the credibility of their statements can be questioned, and whether we can discuss the possibility of an echo of the confessional or repentant tone in the novel *Pismo/glava*. We conclude that the addressees of these questions are unable to provide any answer. Therefore, for the characters of the novel, there is no escape from feelings of guilt and shame. Maximilian's death closes the past perspective necessary for the living to calm their consciences, get rid

of guilt, and get out of the twenty-two-year day they have been living since July 5th, 1949. This perspective remains available to readers; however, as illustrated by the example of a letter inaccessible as a whole, the entirety of the picture cannot be reached. As a representative of repressed social violence, Maximilian is positioned between the world of the living and the world of the dead, as a conscience and silent observer in the contemplations of Zlata, Champion, and Radisha. By opting for multiple narrators, the author conveys the impossibility of reaching absolute knowledge. The existential frustration of Selenic's characters arises from this inability to perceive the totality. Recognizing that Slobodan Selenic`s entire body of work rests on the foundations of socio-historical reality, one can see how political and ideological implications influence or even shape the course of the story. Referring to the relevant analyses of the work, the study considered the key places of the novel *Pismo/glava* that address the questions of truthfulness, testimony, and narrative mediation of feelings of guilt and shame, with the aim of reevaluating and encouraging new readings of the novel.

Keywords: *Pismo/glava*, Slobodan Selenic, narration, narrative tone, socio-historical context, authenticity of memories

821.163.41.09-31 Селенић С.
COBISS.SR-ID 186467849

Марко Аврамовић
Институт за књижевност и уметност, Београд
mrkavramovic@yahoo.com

КЊИЖЕВНИ И ИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ СЕЛЕНИЋЕВОГ РОМАНА *ПИСМО/ГЛАВА*

Кључне речи: културноисторијски контекст, књижевноисторијски контекст, цензура, црни талас, Информбиро, Голи оток

Апстракт: У раду указујемо на културне и историјске прилике које су утицале да се други по времену настанка Селенићев роман *Писмо/глава* не појави 1972. године. Овај роман, такође, посматрамо и у контексту српске прозе краја шездесетих и почетка седамдесетих (књижевности црног таласа или стварносне прозе), посебно указујући на до сада неуочене везе овог романа са остварењем *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића. Разматрамо и књижевно окружење у коме се Селенићев роман појавио након десетогодишњег бункерисања 1982. године. У завршном делу рада подвлачимо значај овог романа у оквиру целокупног романсијерског опуса Слободана Селенића, указујући на књижевне поступке и тематске комплексе које је писац први пут освојио у овом остварењу, а који су касније постали заштитни знак његовог романсијерског дела.

Роман не сме да постане нарочита врста извештачености, игра стаклених перли [...] Мислим да свака књига треба да се тиче савременика.
Слободан Селенић

Случај романа *Писмо/глава*

Роман *Писмо/глава*, како наводи Владан Бајчета у својој рецентној стваралачкој биографији Слободана Селенића, „данас је несумњиво најмање познато, најмање читано и исто тако цијењено пишчево дело из истог домена" (Бајчета 2023: 202). Међутим, поред данашње позиције читаоцима и тумачима најмање интересантног пишчевог остварења, роман *Писмо/глава* је вероватно једино од његових прозних дела које је својевремено

постало и својеврстан књижевно-политички случај. Наиме, Селенићев роман је, као што и стоји испод текста самог романа, написан 1972. године, али је његово публиковање, односно излазак пред читаоце, будући да је већ био и одштампан, исте те године спречено.[1]

Подробније нас о овом случају обавештава Бајчета у поменутој књизи, где наводи да након што је почетком седамдесетих завршио свој роман, Селенић рукопис и предао Просвети, која је одредила троје угледних писаца – Добрицу Ћосића, Петра Џаџића и Светлану Велмар-Јанковић – за његове рецензенте. Прва двојица су ново пишчево остварење препоручили за објављивање, док се са понуђеном рукописном верзијом није сагласила Светлана Велмар-Јанковић (в. Бајчета 2023: 59–60). У својој монографији Бајчета ексклузивно доноси и наводе из ових рецензија, међу којима се налази и образложење ауторке *Лагума* да Селенићеву књигу не препоручи за штампу:

> Овај роман је једна ангажована и једна политичка књига. Као таква књига, могао би да изазове расправе у јавности, а можда и неразумевање код читалаца склоних да текст једнострано читају. Високо оцењујући ауторов стваралачки напор, смелост и остварене резултате, рецензент има неколике примедбе од којих се главна односи на околности у којима Максимилијан налази смрт. Мислим да би се, када би се ове околности измениле, уклонио основни мотив за евентуалне неспоразуме у односу књига – читалац, неспоразуме који не би били од користи ни књизи ни њеном аутору. То је, међутим, примедба која, по мом осећању, задире у саму структуру књиге. У овој верзији не препоручујем за штампу (*Исто*: 60).

Након ове негативне рецензије издавач је затражио и додатне оцене и мишљења, што сазнајемо из преписке Петра Џаџића и тадашњег директора просвете Антонија Исаковића (в. *Исто*: 520–525). У подлози ове преписке наслућујемо и „нелагод[у] под насталим политичким притиском и покушај да се оперу руке од непријатног посла у вези са Селенићевим романом" (*Исто*: 61). Након ових натезања око нових/допунских рецензија, роман је остао бункерисан пуних десет година. Очито да је прича о припаднику пораженог грађанског слоја који у првим поратним годинама страда као информбироовац била неприхватљива у датом контексту југословенске културне и политичке климе почетка седамдесетих година.

Данашњем читаоцу Селенићевих романа можда неће бити јасно како је четири године пре настанка рукописа *Писмо/глава*, односно 1968. године, без већих потешкоћа публикован први роман овог писца *Мемоари Пере Богаља*, који је чак и награђен тада престижном Октобарском наградом, и који је представљао разорну критику нове владајуће класе, тј. високих партијских функционера, док је наредно пишчево дело доживело поменуту невеселу судбину. Одговор на ову запитаност можда ће се наћи у упо-

1 О томе да роман, иако одштампан, није угледао светлост дана сазнајемо из једног Селенићевог интервјуа, који у њему указује и на разлоге због којих тада није био пуштен у јавност: „*Писмо-глава* сам завршио и предао Просвети 1971. године [у роману као година завршетка стоји 1972 – М. А.]. Роман је био штампан. Није био повезан. Имам код себе 2 или 3 примерка која сам успео да извучем из штампарије… Тада је дошла гужва око смењивања Никезића и Латинке. Оценили су да кућа не може да издржи такву једну књигу. У њој се први пут говорило о Голом отоку на отворенији и радикалнији начин. Забранили су роман… И чекао је десет година" (Јевтић 1991: 46).

знавању са природом цензуре у ондашњој Југославији. Наиме „постојање институционалне цензуре у Југославији никад није отворено прокламовано, и пошто није постојало државно тело које би систематски пратило културну продукцију, цензорске праксе су често биле скривене иза других видова рестриктивних стратегија" (Вучетић 2016: 41). Зато је наведено „непостојање система утицало [је] да сваки случај мора да се стави у шири друштвено-политички контекст, јер је често цензура одређеног дела мање зависила од његовог садржаја, а више од унутарњеполитичког или спољнополитичког тренутка" (*Исто*: 41).[2]

Управо због наведеног потребно је подробно осветлити и културноисторијски контекст у коме се (није) појавио Селенићев роман. Поготово што је и сам аутор *Писма/главе* сматрао да су околности значајно одредиле судбину тог романа. Како је писац у једном свом познијем интервјуу навео: „Верујем да би судбина тог романа била сасвим друкчија да се појавио онда када је први пут био штампан, него десет година касније" (Јевтић 1991: 48). Поред писца, и један од Селенићевих најзначајнијих и најнаклоњенијих критичара мислио је да је због забране роман објављен „изван свог природног духовног и идејног окружења" (Палавестра 2009: 224).

Како је поменути контекст директно утицао на (не)могућност објављивања романа *Писмо/глава* и врло могуће допринео његовој потоњој рецепцији планирамо да га на странама које следе детаљније размотримо. Након тога сагледаћемо роман и у окружју Селенићевог романескног дела како бисмо и с те стране испитали његов значај.

Културноисторијски контекст

Гледано с данашње позиције могло би се рећи да је друга половина шездесетих година била нека врста врхунца послератне југословенске епохе, посебно с аспекта њених интелектуалних и уметничких домета.[3] Тако историчар млађе генерације Петар Ристановић запажа да је у наређеним годинама „[в]рло брзо [је] дошло до експанзије на пољима стваралаштва и културе. У Србији је 1967. године основан БИТЕФ, а две године касније и БЕМУС. Потом је 1971. одржан први ФЕСТ а касније, исте године, и први Београдски џез фестивал" (Ристановић 2020: 33).

2 Сложености мрежа цензуре доприноси и то што притисци на уметнике нису били истоветни у различитим деловима југословенске федерације: „Децентрализација југословенске државе од почетака шездесетих година 20. века довела је до различитих нивоа репресије у разним деловима земље. Босна и Херцеговина је била позната као 'тамни вилајет', због догматичнијег односа према критичкој интелигенцији, слично је било и у Хрватској, док су руководства у Србији и Словенији била генерално блажа. Књижевна и уметничка дела забрањена у једној федералној јединици могла су да се појаве у другој, попустљивијој, па су се интелектуалци који су долазили у сукоб са властима често селили, углавном из Босне у Србију или Хрватску" (Николић 2012: 40).

3 Чињеницу да је реч о књижевном врхунцу епохе потврђује и то што су четири од десет најбољих романа награђених *НИН*-овом наградом објављени у седмој деценији 20. века (*Киклоп*, *Дервиш и смрт*, *Мириси, злато и тамњан* и *Ходочашће Арсенија Његована*). Ако овим романима придодамо још и *Роман о Лондону* и *Пешчаник* из 1971. односно 1972. године, онда уочавамо како је већина најбољих, наградом овенчаних романа објављена у сразмерно кратком раздобљу од 1965. до 1972. године.

Поред утемељивања ових културних институција и слобода уметничког стваралаштва добија на замаху. Поетика социјалистичког реализма је поодавно била одбачена, док је слобода у употреби уметничких форми освојена током претходне деценије. Тако су стваоци током шездесетих година почели да истражују како заборављене везе са традицијом старијих епоха, које су током претходних деценија биле скрајнуте, тако и да посежу ка темама које нису биле пожељне у културној јавности послератне Југославије и о којима се, практично, није ни смело причати. У бившој комунистичкој држави било је барем неколико табуисаних тема, „[н]едодирљиви су били Тито, Партија, братство и јединство (што је доводило до забрана уметничких дела која су карактерисана као националистичка), друштвени систем, револуција и тековине НОБ-а, Информбиро и Голи оток, студентске демонстрације 1968, анархолиберализам и либерализам" (Вучетић 2016: 51). Док су ранији покушаји да се проговори о овим забрањеним темама наилазили на снажан отпор и притисак државног и партијског апарата, уметници, пре свега писци и редитељи су почели да половином шездесетих детабуизирају поменуте теме.[4]

У случају освајања права на третман свих садржаја посебно место су имала два уметничка феномена која су највише допринела овој врсти ослобађања у шездесетим годинама. То су у књижевности „стварносна проза", а у филму „црни талас". И књижевни и филмски стваоци су у својим остварењима најпре настојали да покажу наличје друштва које је тежило и обећавало утопију. Остварења „црног таласа" обележавао је „инхерентан песимизам и огољено приказивање 'новог социјалистичког човека' у Југославији". Он је „оспоравао [...] званично представљану визију напретка који је донела комунистичка револуција" (Драговић Сосо 2004: 50). У књижевни текст или на филмско платно, свеједно, ступали су ликови са маргине, сиромаси, лупежи, с ума сишавши, криминалци, од Љубе Шампиона из вероватно најбољег књижевног остварења епохе, романа *Кад су цветале тикве* (1968), до Цимија Барке из филма *Кад будем мртав и бео* (1967).

Поред овог окретања маргини друштва, и књижевни и филмски делатници из наведених скупина умели су да у својим уметничким делима постављају и осетљива друштвена питања и приказују оне сегменте из скорије југословенске историје које је прекрио програмирани заборав владајућег поретка. Тако је Живојин Павловић и у својим прозним остварењима дотицао „незгодне" теме, попут послератног откупа, док је питање морала социјалистичких функционера и изневерености идеала револуције пропитивао у филму *Заседа* (1969). У остваривању и допуштању ових уметничких слобода „било је много стихијског. Догмате су се повлачиле после пада Ранковића. Читава атмосфера је постала релаксиранија" (Ристановић 2020: 33–34).

Међутим, већ крајем седме и почетком осме деценије ситуација почиње да се знатно мења, иако су забране уметничких дела постојале и то-

4 Ранији покушаји да се у књижевности проговори о темама које су сматране табуом били су врло оштро санкционисани. Рецимо, случај „Јеретичке приче" Бранка Ћопића, који је након њеног објављивања био подвргнут партијском дисциплиновању.

ком шездесетих,[5] али су се крајем ове деценије и почетком следеће почеле умножавати.[6] О промени културне климе писали су већ историчари, па тако Срђан Цветковић наводи особине које су красиле југословенску државу почетком осмог десетлећа 20. века:

> Од почетка 70-их савезна држава је стално слабила, а надлежности у сфери политике и безбедности преношене су на републике и покрајине (и радне организације у сфери економије) али је, с друге стране, процес демократизације друштва обустављен. Дошло је до јачања утицаја државе и партије у свим сферама: политичком животу, економији, култури и науци (Цветковић 2011: 353).

Појачавање репресије након студентске побуне из 1968. године почели су на својој кожи да осећају и уметници, па је своје виђење ситуације настале крајем шездесетих и почетком седамдесетих година изнео и један од најистакнутијих црноталасних редитеља Желимир Жилник:

> Оно што је представљало квалитет југословенског модела, драстично почиње да се љуља и већ 1969, '70. и '71. године почињемо да живимо у земљи где се јављају за нас врло неочекиване ствари: забране, масовна смењивања редакција, оспоравање филмова, што се 1972. године и делом '73. драстично заоштрава хапшењем и осуђивањем неколицине уметника... Моја генерација је већ знала да је после тог таласа „рестаљинизације", културна клима и систем вредности у Југославији током 1972–73. године указивао да је то постала једна друга земља, а не она из 1968–69. године. Систем у који смо веровали да је отворен, одједанпут смо видели да је он из себе излучио невероватну аутодеструкцију (Вучетић 2016: 330).

Догађаји који су се одиграли почевши од студентске побуне 1968, па надаље, а који су укључивали „националистичк[е] провал[е] на Косову 1968. и Хрватској 1971." (Петрановић 1988: 401), односно политичку кризу у Србији, у којој се „под руководством Марка Никезића, председника ЦК СК Србије, формирала једна друга врста опозиције, мање бучна иако директно супротстављена постојећем развитку" (*Исто*: 408), захтевали су акцију највиших партијских структура. Поводом кризе у Србији Тито и Извршни биро упутили су 18. септембра *Писмо* „свим комунистима Југославије", у коме је чланство „упозорено да ће успех политике Партије бити доведен у питање ако се ова не преобрази у организацију револуционарне акције" (*Исто*: 409).[7] Иза ове формулације стајао је заправо „позив на догматизацију свих сфера живота" (Вучетић 2016: 110). Поред смена и оставки политичких, али и привредних функционера[8] у Србији последице *Писма* су се осетиле и у уметности и култури:

5 Тако је, рецимо, 1963. године Окружни суд у Сарајеву забранио омнибус *Град* аутора Живојина Павловића, Марка Бабца и Кокана Ракоњца. Занимљиво да је то био једини судски забрањени филм у СФРЈ.

6 Срђан Цветковић тако у својој књизи *Између српа и чекића 3* наводи дванаест позоришних забрана само у Београду током 1972. године (в. Цветковић 2013).

7 Управо због овог Титовог *Писма* Селенић је 1972. године приликом покушаја његовог првог објављивања изменио наслов свог романа из *Писмо/глава* у *Дечја посла* (в. Селенић 1993: 16).

8 Историчар Коста Николић наводи да је „[т]оком 1973, укупно [...] смењено око 4000 људи", подвлачећи да је „[т]а година била [...] својеврсна варијанта српске културне револуције" (Николић 2012: 51), док Радина Вучетић и сама квалификујући догађај као „српску мини-верзију кинеске културне револуције" помиње бројку од око 6000 смењених (в. Вучетић 2016: 330–331).

> На културним странама, на којима се раније писало о изложбама поп-арта у Њујорку, о Александру Солжењицину, о делима Џона Апдајка и Хенрија Милера, пише се о изложбама у фабричким халама, и о потреби да дела марксистичке литературе буду у првом плану (Вучетић 2016: 377).

Дошло је практично до гушења филмског црног таласа за шта је послужио случај филма *Пластични Исус* 1972. године, тада још студента режије Лазара Стојановића. Поред Стојановића деградирани су и изложени репресији скоро сви еминентни филмски ствараоци ове филмске стилске формације.[9] Када је реч о књижевности, 1972. је, између осталог, обележио и почетак прогона писца Ивана Ивановића, након публиковања романа *Црвени краљ* (в. Тркуља 2014), у коме се овај аутор са југа Србије ослонио на достигнућа која је у прози постигао Драгослав Михаиловић. Јасно је да у оваквој клими прогона и репресије, није било могуће ни објављивање Селенићевог романа.

Књижевни контекст

Завршетак седме деценије двадесетога века донео је српској прози низ дела која су стајала у чврстој вези са савременим животом, која су настојала да осликају и његове тамне стране и која су неретко према тој савремености успостављала критички однос. Овде мислимо пре свега на превратничка остварења Драгослава Михаиловића, збирку прича *Фреде, лаку ноћ* (1967), а поготово кратки роман *Кад су цветале тикве* (1968), затим на прозу Живојина Павловића, Видосава Стевановића и Милисава Савића, као и на роман Слободана Селенића *Мемоари Пере Богаља*, који је објављен исте године када и гласовита Михаиловићева књига. Искористивши погодан тренутак да прикажу наличје социјалистичке стварности, писци попут Михаиловића и Селенића су отишли још даље, отварајући у нашој прози први пут неке до тада забрањене теме. Управо о овом освајању слободе да се проговори и о наличјима и слепим мрљама социјалистичког друштва изјаснио се једном приликом и Слободан Селенића поводом својих романсијерских почетака:

---

9 Занимљиво и потресно сведочанство о репресији из 1973. године која је погодила њеног супруга оставила је Бранка Петровић, супруга редитеља Александра Саше Петровића који је био ментор Стојановићу:

„Једанаестог јануара 1973, у наш стан у улици Симе Милошевића 43, у Београду, ушла су два милиционера Тринаесте станице милиције – Врачар. Били су у униформама и са пиштољима [...] Под изговором да треба нешто да провере у Сашином пасошу, један од њих је узео пасош који му је Саша пружио. Прелистао га је а затим га је ставио у унутрашњи џеп свог шињела. Извадио је блок и рекао да ће написати потврду да је пасош одузет, а да Саша може, већ поподне, да дође у станицу милиције општине Врачар где ће добити објашњење" (Петровић 2010: 8). Након овог догађаја Саша Петровић је отпуштен са Академије за позориште, филм и телевизију. Међутим, ни то није било све, славни редитељ је био принуђен и да са породицом на неко време напусти Југославију: „[...] Пасош је, како сам већ напоменула, Александру Петровићу враћен половином фебруара 1973. године, а кривични поступак није био покренут. Хајка се, међутим настављала. Неки наши познаници, да не кажем пријатељи, прелазили су на другу страну улице да се не бисмо сусрели. Како је још пре почетка читаве ове несреће, за нашег сина обезбеђена дозвола мађарског Министарства здравља, за лечење у Будимпешти – ми смо отишли из Југославије" (Петровић 2010: 11).

> Кад сам почињао да пишем романе, онда су приватна, грађанска храброст и спремност да политичку истину каже до краја, били много важнији, много ређи, али и много значајнији, не само за успех него и за значај романа. Било је то време када је, после формално освојених слобода, освајано – миц по миц и корак по корак – право на третман свих садржаја. Сматрам да је то нешто што је обележило рад генерације писаца којој и ја припадам и која се, некако у исто време, појављивала, од Пекића до Драгослава Михаиловића на пример (Јевтић 1991: 37–38).

Романом *Мемоари Пере Богаља* Селенић је направио значајан искорак изложивши оштрој критици живот припадника нове владајуће југословенске елите. Такође, у овом свом остварењу писац се дотакао и једне посебно непожељне теме у ондашњем социјалистичком друштву, теме Информбироа путем помињања случајева и судбина Андрије Хебранга и Сретена Жујовића. Истоветне теме се у нешто већем обиму дотакао и Драгослав Михаиловић, с тим што у његовом роману информбироовски ковитлац постаје један од разлога распада и трагедије породице Љубе Врапчета односно Љубе Шампиона, душановачког боксера и мангупа. Гледано из данашње перспективе и имајући у виду колико је у случају Голог отока до тада у друштву владала својеврсна „омерта"[10], поједини савремени критичари сматрају да је „необично што је Михаиловићев роман уопште доспео пред читаоце" (Радосављевић 2019: 96). Ипак, вероватно је то било могуће зато што је према неким виђењима „политички преображај 1948. године, у приповедању о судбини душановачког боксера Љубе Сретеновића тек [је] додирнут[а], и тек се посредно и накнадно повезује с неупоредиво сложенијим тематским језгром приповетке" (Јеремић 1973: 103).

Својим другим романом *Писмо/глава*, односно *Дечја посла*, Слободан Селенић је сматрао да треба ићи још даље од онога што су у изношењу пред књижевну и културну јавност већ учинили Драгослав Михаиловић и он сâм. Селенић је Информбиро и голооточку историју сместио у језгро свог новог романа. Његов главни протагониста је декадентни припадник поражене грађанске класе Максимилијан Димитријевић, који као последњи изданак, што потврђује и његова медицинска дијагноза јувенилног дијабетичара, некада угледне и моћне породице покушава да се у новом времену снађе и идеолошки одреди. У том свом наивном покушају сврставања стицајем несрећних и сложених мотивацијских нити изјашњава

10 Занимљиво виђење овог завета ћутања дао је у својој позној аутобиографији *Сечај се вечкрат на Вали* Александар Тишма. Према виђењу овог писца, који је у том периоду био новинар *Борбе*, након случаја Информбироа и приближавања Западу „[п]остали смо нека преварантска и шпекулантска земља, чија судбина зависи од вештине у изнуђивању повластица. То је утицало да се морал комуниста – па и нас у редакцији *Борбе* – раздроби, било је све мање бусања идеологијом, *слободније се говорило, али не дотичући главно збивање: робијање десетина хиљада због другачијег мишљења*" (Тишма 2000: 120 – истакао М. А). Оцртавши овако лице и наличје демократских слобода у Југославији, Тишма је овај нови постинформбироовски поредак означио као „ново лицемерје" (Тишма 2000: 120). Из овог проницљивог и бескомпромисног запажања великог писца можда се и најбоље може разумети зашто је властима и највишим партијским структурама било толико стало да се о Информбироу и Голом отоку ћути. Шира свест о постојању логора стаљинистичког типа у Југославији, насталог управо као резултат прокламоване борбе против стаљинизма, у потпуности би разобличио слику коју је и за унутрашњу и за спољашњу употребу југословенска власт градила о себи.

се за Информбиро и бива ухапшен. Разлози због којих је дошло до његовог разоткривања као присталице Совјета још су сложенији и у роману не бивају у потпуности разјашњени, будући да исповести различитих актера (Максимилијана, Злате, Радише) на неким местима рашомонски противурече једна другој,[11] али је свакако извесно да су значајну улогу у Макијевом потказивању имали његови најближи, сестра од тетке Злата, коју су Максимилијанови родитељи усвојили, као и њихов други усвојеник Радиша Прокић, дете сеоског разносача млека, који је захваљујући доброти Максимилијановог оца Војина такође постао део породице Димитријевић.[12] Кључну улогу у Максимилијановом опредељивању за резолуцију имао је главни антагонист романа Светозар Слишковић Шампион, предратни револуционар и шпански борац, који се у послератном добу налази на највишим друштвеним функцијама. Будући по својој природи догмата и фанатик, Шампион се незадовољан учинцима револуције приклања Совјетима и попут Максимилијана бива ухапшен и касније транспортован на Голи оток на коме остаје врло дуго.

Иако је роман састављен од исповести четворо главних јунака, већ помињаних Максимилијана, Злате, Радише и Шампиона, они међусобно уопште не комуницирају о ономе што се десило, њихове исповести представљају монологе углавном упућене мртвом Максимилијану, док је Макијев говор нека врста исповести у празно, што се сугерише већ првим реченицама романа, у којима он увиђа да његов повратак у обличју духа двадесет и две године након смрти не изазива код становника Београда с почетка седамдесетих година очекивано узбуђење.[13] Максимилијанова судбина је предмет ћутања и потискивања током свих дана у години изузев 5. јула, пошто је баш тог датума 1949. године он у истражном затвору након иследничке тортуре преминуо. Тог датума главни јунаци, свако за себе, евоцирају успомену на Максимилијана Димитријевића. Све троје, и Злата и Радиша и Шампион, зидали су своје пројекте и наде на Максимилијановој несрећи и слому. Шампион га је жртвовао ради успеха Револуције какву је замишљао,[14] Злата зарад слабљења комунистичког поретка и поновног приближавања земље западном културном моделу, док је Радиша пред-

11 Како на једном месту у роману каже Злата: „Наша накнадна међусобна објашњења само су удаљавања од истине у супротним правцима; оде једно тумачење улево, друго заошија удесно, а она, истина, стоји непомерива између њих и тајно труне у мојим мислима без обзира на речи, трује ме неприметно, али упорно својим срамним садржајем" (Селенић 2010:)

12 Александар Јовановић наводи да је усвајање Радише „мотивисано[м] нејасном слутњом о завршетку и нестајању сопствене лозе" (Јовановић 2019: 183).

13 „[А] некада сам мислио да ће од Топчидера до Карабурме и од Звездаре до Чубуре унакрст и попреко, кроз празне, сиве београдске улице, поред прашњавих и ретких излога [...] некада сам мислио да ће једног дана свакако над целим мојим градом одјекнути, као удар грома у каменој клисури, страшна вест: 'Вратио се Маки! Као сабласт лебди над Београдом!'" (Селенић 2010: 11–12).

14 Као доказ да је Максимилијана и његовог оца Војина, који је такође страдао због покушаја да помогне током рата покрету отпора, Шампион видео једино као средство и оруђе које је употребио због својих циљева стоји и „Прилог IIIа", односно његова у роман инкорпорирана белешка: „Максимилијан – неко, нешто, што никад ништа није знало, већ је уместо тога много сумњало; што добре обичаје рђавог друштва не уме да замени за праве ствари новог света [...] Шта ме се Максимилијан, Војин, шта ме се то нешто уопште тиче?" (*Исто*: 111).

ставник оне класе која је заузела место некадашњег грађанског слоја чији је изданак био Максимилијан Димитријевић. Ово Радишино истискивање Макија у роману је и пластично приказано његовом женидбом са Златом, чији је Максимилијан био једина и највећа љубав. Због свега наведеног њих троје имају грижу савести и о свему што се догодило њиховом рођаку, пријатељу и познанику ћуте,[15] као што ћути и Максимилијан будући да је више од двадесет година мртав. Једино им се сваког 5. јула грижа савести у виду његове утваре враћа.

Овакви односи међу ликовима и положај троје осталих протагониста спрам Максимилијана Димитријевића могу се можда видети и као Селенићево виђење става различитих слојева оновременог југословенског друштва спрам (невиних) информбироовских жртава. Према овоме није само власт она која не жели и не дозвољава да се о њима говори и да се за њих зна, већ у том новом лицемерју, како би рекао Тишма, на овај или онај начин учествује читава југословенска заједница.

Ипак, оно што је посебно могло да смета властима у Селенићевом роману јесте приказивање суровог ислеђивања Максимилијана током којег он као телесно крхки дијабетичар и умире. Такође, у свом остварењу, кроз исповест Светозара Слишковића, писац је директно приказао и тортуру која се одвијала на пустом јадранском отоку и која је била таква да је и оне најтврдокорније предратне комунисте робијаше могла зачудити:

> Ја сам ти, мили мој, на Отоку прошао кроз неколико векова. Лепљив од пљувачке другова, једномишљеника, комуниста, разумеш, мили мој, можеш ваљда замислити, модар од батина колега робијаша – ја се првих дана само чудим, властитим очима не верујем. Помислим да је цело Острво измишљено, па насељено, провокаторима, доведеним да би нас, неколицину правих револуционара, натерали да посумњамо у своје идеале и људе, у себе, достојанство, истину, правду и будућност. Међутим, бију ме сваки дан, и не само мене, мили мој, наравно, не само мене, али мене, ипак, више него било ког другог, јер сам најупорнији у својој мржњи и непокоравању – пљују ујутро, пљују после повечерја у бараци, муче ме тако дуго да коначно схватам да нема те представе која може бесконачно да траје. Са носталгијом, усред моје огорчености, са благом сетом се сећам предратних затвора, мог робијашког детињства, чистог као дечји сан из Пожаревца, Митровице, Лепоглаве [...] (Селенић 2010: 329).

У овом роману Селенић је наставио путем којим је кренуо Михаиловић са својим романом, о чему сведочи и један занимљив детаљ из *Писма/главе*. Ради се о надимку Шампион који носи Светозар Слишковић, а чија мотивација није јасно назначена у делу, Максимилијан га тако зове из само њему знаних разлога.[16] Мислимо да се разлог заправо налази у Михаило-

15 Како наводи Радиша: „јесам ли крив или заслужан, коме крив и за кога заслужан, јебем му матер ако ја ишта знам. Све зависи од тога чега се сетим [...] двајес две године како нас мучи, ко смрт бабу; име му не изговарамо, али ко утвара лебди међу нама; мртав и покопан леб нам је загадио, кућу растурио, животе замутио" (*Исто*: 268), односно у свом монологу Шампион: „све, све по реду ћу ти испричати, јер ово је прича за тебе, мили Максимилијане, прича о просвећивању Светозара Слишковића, [...] јер кривљи сам пред тобом него пред другима" (*Исто*: 115–116), као и Злата: „Извини, Маки, ако сам крива, можда сам крива кривице о којој ништа не слутим, па ми зато опрости ако мислиш да је има [...]" (*Исто*: 261).

16 Како на једном месту каже Радиша: „Он га увек зове Шампион. Дунуло му тако. Још за време оку-

вићевом остварењу чији главни јунак Љуба Сретеновић због својих боксерских успеха такође носи надимак Шампион. Селенић је давањем истог надимка свом лику желео да свој текст повеже и настави на Михаиловићево остварење. Али ако је аутор *Тикава* направио пукотину у зиду ћутања која је окруживала тему Голог отока, Селенићев роман би – да се појавио онда када је и написан – тај зид у потпуности срушио, био би нека врста „ледолomца". Нажалост, то у том тренутку због бројних контекстуалних околности на које смо у првом делу рада указали, није било могуће. Тачније, и оно што је Михаиловић већ рекао у измењеној клими седамдесетих постало је непожељно и недозвољено, о чему сведочи и забрана представе *Кад су цветале тикве* 1971. године, на коју се обрушио лично Јосип Броз Тито у свом говору у Зрењанину 25. октобра исте године. Тему Голог отока поново је прекрила ћутња.

Ипак, како су се седамдесете године ближиле крају, у Југославији се тема Информбироа и Голог отока поново почела актуелизовати у уметности, па тако добитници *НИН*-ове награде за 1978. и 1979. годину, Мирко Ковач и Павле Угринов, у својим романима *Врата од утробе* односно *Задат живот* дотичу се дискретно Информбироа. Када се роман *Писмо/глава* коначно појавио 1982. године, културне и књижевне прилике биле су се значајно измениле. Како наводи Коста Николић у својим разматрањима односа књижевности и политике током друге половине двадесетог века „[ј]една од доминантних тема у првим годинама после Титове смрти био је 'стаљинизам' комунистичког покрета у Југославији, покренут књижевним делима о 1948. и концентрационом логору на Голом отоку" (Николић 2012: 127). Тако је приликом своје закаснеле појаве Селенићев роман био део „нове историјске прозе" која се почетком ове деценије појавила у српској литератури и која је доносила раније потиснуте, забрањене трауматичне приче, које на известан начин нису давале мира оновременом југословенском друштву (в. Norris 2016: 38–63). Роман који је пробио баријеру када се ради о тематизовању логора на јадранском острву био је роман *Трен 2* Антонија Исаковића, такође овенчан *НИН*-овом наградом за 1982. годину. Дело је дуго чекало на своје објављивање, прошло је чак 23 рецензије (в. Марковић 1986: 178), а пре објављивања је „писац био приморан да допише још један одломак у којем је приказао 'другу страну' кроз исповест иследника" (Николић 2012: 130).

Након поменутог романа појавио се и Селенићев, као и друга значајна дела која су се бавила темом Голог отока: *Преступна година* (1982) Жарка Команина, *Балкански шпијун* (1983) Душана Ковачевића, *Мрешћење шарана* (1984) Александра Поповића итд. О чињеници да су се ствари значајно промениле у разматрању теме Голог отока и Информбироа сведочи и то што је већ 1986. године публикована и књига Миливоја Марковића *Преиспитивања*, која је обрађивала помињану, некада забрањену тему у југословенској прози од првих послератних деценија до средине осамдесетих.

пације га је тако звао, а ја дуго нисам знао шта шампион заправо значи, мислио да је то неки револуционар из књиге коју нисам читао [...]" (*Исто*: 104).

Контекст Селенићевог романсијерског дела

Упркос онемогућавању изласка *Писма/главе* 1972. године, Слободан Селенић је наставио свој романсијерски опус и након њега довршио још четири романа, која су учврстила и додатно етаблирала његов књижевни реноме. Када данас погледамо на ове касније настале романе (*Пријатељи*, *Очеви и оци*, *Timor mortis* и *Убиство с предумишљајем*), запажамо да је у њима развио бројне теме и књижевне поступке који су били наговештени или сасвим јасно оцртани у делу *Писмо/глава*.

Уколико у првом Селенићевом романескном остварењу, *Мемоарима Пере Богаља*, према суду његовог блиског пријатеља Јована Ћирилова, није било ничег аутобиографског (в. Ћирилов 1989: 90), у свом другонасталом роману писац се дотакао тема које су га се и дубоко интимно тицале, како наводи у већ навођеном интервјуу, објављеном 1991:

> У мојој породици, прекретничка је била и 1948. година. Моја породица је из рата изашла са победничким осећањем. Била је на партизанској страни. Онда се догодила 1948. година, када је тетка Сека, чак пре јуна, била ухапшена. Одједанпут се један свет срушио, и колико је рушење утицало на општу судбину моје генерације, толико је, на сасвим приватном плану, утицало и на мене лично (Јевтић 1991: 10).

Судбина која је задесила Селенићеву вољену тетку делом наликује на ону Максимилијана Димитријевића, будући да је она „трагично скончала у затвору 1951. године, где је наводно извршила самоубиство" (Бајчета 2023: 25). Ако већ трагамо за подударностима, онда можемо навести да је и Селенићева породица била грађанска али и левичарских опредељења и симпатија, попут Војина Димитријевића и Максимилијана из романа, а никад до краја разјашњена насилна смрт Селенићевог оца делом подсећа на исто тако у роману до краја неразјашњену Војинову смрт током Другог светског рата.[17]

Селенић романом *Писмо/глава* у свом опусу започиње своју можда и најкарактеристичнију тему, повест о пропасти српске грађанске класе, која ће навести његове најзначајније тумаче да главну особину његовог прозног опуса означе као „поетику грађанског пораза" (в. Палавестра 2009), односно да напишу да се „[т]ема пораза грађанске класе након Другог свјетског рата показала [...] општом, оквирном и сталном Селенићевом темом" (Мацура 2011: 130). Тематику којом ће се бавити у свим својим потоњим романима Селенић је већ добро развио у роману насталом почетком седамдесетих година. Добро профилисани ликови последњих изданака некада моћне породице у *Писму/глави*, биће нека врста прототипова и његових потоњих јунака из грађанског слоја. Његов главни јунак Максимилијан Димитријевић и његов отац Војин претеча су Владана Хаци-Славковића из *Пријатеља*, Стевана и Михајла Медаковића из *Очева и оца*, као и Јована Аранђеловића из *Убиства с предумишљајем*.

17 О смрти свог оца током Другог светског рата и њеним различитим верзијама Селенић је говорио у једном интервјуу у *Дуги* 1986. године (в. Селенић 1986: 13).

Интересантно је да је осуђеност на пропаст свог јунака Максимилијана Селенић назначио и његовим именом и адресом становања. Иако је у роману наведено да је Војин Димитријевић назвао свог сина по Максимилијану II, владару Баварске на прелазу из 17. у 18. век и кнезу изборнику Светог римског царства о коме је написао једну брошуру, његово име савременом читаоцу можда пре призива једног другог племића, Фердинанда Максимилијана, једног од последњих Хабзбурга, који је краткотрајно владао као Максимилијан I, последњи цар Мексика.[18] У својој несрећној и краткотрајној владавини Максимилијан никада није контролисао целокупну територију своје државе и био је потпуно зависган од својих француских покровитеља, па се може рећи и да је био нека врста цара без царевине. Његова кратка владавина завршила се његовим погубљењем, које су извели мексички републиканци предвођени председником Хуарезом.

Иако је Селенић волео да у својим романима призива стварне београдске топониме, у *Писму/глави* пажњу привлачи име улице у којој се налази стан Димитријевића. У питању је адреса Фердинандова 1, која се под именом Краља Фердинанда у главном граду налазила у једном делу данашње улице Кнеза Милоша. Улица је носила име по цару Светог римског царства и брату Карла V, али пуна адреса Димитријевића призива још једног позног Хабзбурга, Фердинанда I, цара Аустрије, који је због својих психичких и физичких недостатака, вероватно узоркованих тиме што је био дете двоје блиских рођака, практично био неспособан да влада царством, па су му као тутори служили његов ујак надвојвода Луис и свемоћни канцелар кнез Метерних. Због наведене психо-физичке неспособности и његов брак са принцезом Маријом Аном Савојском највероватније никада није конзумиран и Фердинанд је остао бездетан, па га је наследио синовац Франц Јозеф I. Тако су и овим племићким именима која призивају несрећу и декаденцију у некада моћној династији и последњи Димитријевићи означени као нека врста пропалог и дегенерисаног племства, које умире давећи се у инцесту и болестима. Тако је у свом другом роману, након *Мемоара Пере Богаља*, чији је главни лик такође нека врста декадента, Селенић дефинитивно оцртао и утврдио „својеврсн[у] биологистичк[у] тез[у] о успонима и дегенерацијама" (Мирковић 1996: 311). Осим тога, у књизи *Писмо/глава* аутор је креирао и лик припадника оног надирућег слоја који ће захваљујући својој снази и сналажљивости, скопчаној са изворношћу, сменити истрошену грађанску класу. Реч је о већ помињаном Радиши Прокићу, који ће у Селенићевом делу најавити и Истрефа Верија и Крсмана Јакшића.

Ове подударности између склопа ликова и односа међу њима у *Писму/глави* са онима у наредним Селенићевим романима нису промакле ни његовим тумачима, па је тако Александар Јовановић, поредећи са њим *Пријатеље*, записао: „Истрефов однос према Владану аналоган је Радишином односу према Војину и Максимилијану Димитријевићу. Поређењем

18 О томе да је мексички цар Максимилијан био значајна инспирација модерним уметницима потврђују, између осталих, и позната слика Едуарда Манеа „Погубљење цара Максимилијана", као и, рецимо, један од најзначајнијих савремених мексичких историјских романа *Вести из царства* (1986) Фернанда дел Паса.

ова два романа могу се, и мимо овог мотива, уочити немале и тематске и композиционе сличности" (Јовановић 2019: 188). Владан Бајчета, такође, указује да је однос Максимилијана и Злате сличан ономе између Јелене и Јована из *Убиства с предумишљајем*, док је „Радишин сеоски бекграунд пандан [...] Крсмановом поријеклу" (Бајчета 2023: 204).

Мишљење да је *Писмо/глава* нека врста главног извора мотива и за касније Селенићеве романе, потврђује и то што је у њему писац први пут у уста умирућег Шампиона ставио стих Виљема Данбара „Timor mortis conturbat me", из кога ће касније извести и наслов свог петог романа – *Timor mortis*. На концу, колико је Селенићев по настанку други роман значајан за генезу пишчеве поетике сведочи и његова форма, односно тип романа који је аутор засновао са књигом *Писмо/глава*. Наиме, након романсијерског првенца чији је приповедач искључиво Пера Прокић, Селенић пише, можемо слободно рећи, полифонијске романе. Ова форма „проналази у дјелу *Писмо/глава* свој први снажнији импулс, садржан у рудиментарно организованом вишегласју његова четири протагониста" (Бајчета 2023: 202).

Ово освајање приповедачког вишегласја које је Селенић започео у *Писму/глави* имало је и своје дубље разлоге, који нас опет враћају и на друштвени и идеолошки значај његовог књижевног дела:

> Већи број наративних гласова није, међутим, укључен у Селенићеве романе само да би се појачала динамичност приповедања. Својим мноштвом ти гласови потврђују значајну семантичку функцију коју имају у роману. Они изворно говоре о ауторовом програмском трагању за потпунијом сликом о представљеним догађајима, која не може бити једнозначна и тиме „догматска", како је сам оцењивао постојање само једне „истине" о неком догађају или појави (Недић 2015: 15).

Након наведеног, напоменимо на крају да је Селенић и разлике у језичком изразу које карактеришу поједине приповедаче такође први пут применио у *Писму/глави*. Дискурс којим говори постаће важан сегмент у обликовању социокултурног профила сваког лика и у Селенићевим каснијим романима. Најзад, можемо закључити да иако је *Писмо/глава* данас најмање читан и коментарисан роман Слободана Селенића, који се захваљујући неповољним околностима није појавио онда када је писац желео, те није одиграо намењену улогу, он се након наше анализе указује као незаобилазан, а можда и кључан, у разумевању Селенићевог романсијерског света и његове генезе.

Литература:

Бајчета, Владан. *Књижевост с предумишљајем. Стваралачка биографија Слободана Селенића*. Нови Сад: Академска књига, 2023.

Јевтић, Милош. *Очи у очи са Селенићем*. Београд: Д87, 1991.

Јеремић, Љубиша. „'Нова проза': књижевност с краја шездесетих и почетка седамдесети година". *Савремена проза*. Приредио Милош И. Бандић. Београд: Нолит, 1973. 96–127.

Јовановић, Александар. *О историји, сећањима и самоћи*. Лесковац: Задужбина Николаја Тимченка, 2019.

Мацура, Сања. *Епитаф затртима. Романи Слободана Селенића*. Лакташи: Графомарк, 2011.

Мирковић, Чедомир. *Под окриљем нечастивог: шездесет шест савремених српских романсијера*. Београд: Дерета, 1996.

Недић, Марко. „Ангажман Слободана Селенића у књижевној форми". *Слободан Селенић*. Приредио Марко Недић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2015. 7–24.

Николић, Коста. *Српска књижевност и политика (1945–1991): главни токови*. Београд: Завод за уџбенике, 2012.

Ристановић, Петар. *Илузија моћи: српски критички интелектуалци и комунистички режим*. Београд: Фондација Александар Невски: ИП Принцип, 2020.

Селенић, Слободан. „Страсти ће нам доћи главе". *Дуга*. 25. I / 5. II 1986. 12–15.

Тркуља, Јовица. *Успон и пад Ивана Ивановића: анатомија пропона једног писца*. Београд: Досије: Центар за унапређење правни студија, 2014.

Ћирилов, Јован. *Драмски писци моји савременици*. Нови Сад: Стеријино позорје, 1989.

*

Cvetković, Srđan. *Između srpa i čekića 2: politička represija u Srbiji 1953–1985*. Beograd: Institut za savremenu istoriju: Službeni glasnik, 2011.

Cvetković, Srđan. *Između srpa i čekića 3: oblici otpora komunističkom režimu u Srbiji 1941–1991*. Beograd: Institut za savremenu istoriju, 2013.

Dragović-Soso, Jasna. *„Spasioci nacije": intelektualna opozicija Srbije i spasioci nacije*. Prevela Ljiljana Nikolić. Beograd: Fabrika knjiga, 2004.

Marković, Milivoje. *Preispitivanja: Informbiro i Goli otok u jugoslovenskom romanu*. Beograd: Narodna knjiga, 1986.

Norris, David A. *Haunted Serbia: Representations of History and War in the Literary Imagination*. Oxford: Legenda, 2016.

Palavestra, Predrag. „Poetika građanskog poraza: romani Slobodana Selenića". Pogovor u: Slobodan Selenić. *Ubistvo s predumišljajem*. Beograd: Laguna, 2009. 221–242.

Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1988. Treća knjiga: socijalistička Jugoslavija 1945–1988*. Beograd: Nolit, 1988.

Petrović, Branka. „Predgovor". Aleksandar Saša Petrović. *1973. godina vampira*. Beograd: R. Lazić: Foto futura, 2010. 8–12.

Radosavljević, Veljko. *Sjaj crnog: prilog za bolje razumevanje jednog razdoblja srpske kinematografije*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2019.

Vučetić, Radina. *Monopol na istinu: partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*. Beograd: Clio, 2016.

Извори

Selenić, Slobodan. *Pismo/glava*. Beograd: Laguna, 2010.

Tišma, Aleksandar. *Sećaj se večkrat na Vali*. Novi Sad, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2000.

Marko Avramović

THE LITERARY AND HISTORICAL CONTEXT OF SELENIĆ'S NOVEL *PISMO/GLAVA*

This paper examines the cultural and historical circumstances that led to Slobodan Selenić's second novel, *Pismo/glava*, not being published in 1972, despite having been completed by that time. The novel is also analyzed within the context of Serbian prose of the late 1960s and early 1970s—particularly the so-called Black Wave or realist prose—with special attention given to previously unrecognized connections between this novel and Dragoslav Mihailović's *Kad su cvetale tikve*. The study further considers the literary milieu into which Selenić's novel finally emerged in 1982, after a decade-long period of suppression. In the concluding section, the paper underscores the significance of *Pismo/glava* within Selenić's overall novelistic oeuvre, highlighting the narrative techniques and thematic concerns that the author explored here for the first time and that would later become hallmarks of his fiction.

Keywords: cultural-historical context, literary-historical context, censorship, Black Wave, Cominform, Goli Otok

IV

821.163.41.09-31 Селенић С.
82.01
COBISS.SR-ID 186472201

Јасмина Ахметагић
Институт за српску културу Приштина – Лепосавић
ahjasmina@yahoo.com

ГРАНИЦЕ И ЛИМИНАЛНОСТ У РОМАНУ *ПРИЈАТЕЉИ* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Кључне речи: Слободан Селенић, *Пријатељи*, лиминалност, границе, идеологија
Апстракт: Ослањајући се на концепт лиминалности и граница, истражићемо начине на које Селенић управља замршеном динамиком идеолошких, културолошких и психолошких односа у роману *Пријатељи*. Селенић истражује припадности и отуђености у друштву обележеном политичким превратима и друштвеном трансформацијом у атмосфери после Другог светског рата, када идеолошке поделе обликују животе ликова и односе међу њима. Испитаћемо симболички значај граница које су обележиле све доминантне мотиве романа (књига, кућа, сексуалност) и прелазне просторе (такав простор је кућа Хаџиславковића: место сусрета, али и непремостивих разлика, а пре свега простор у коме бораве „недовршени јунаци" у процесу трансформације), те идентитете људи „на прелазу", односно начине на које се лиминалност манифестује у искуствима ликова. Интерпретација романа посредством појмова лиминалности и границе омогућава нам да осветлимо културолошку слику уобличену у *Пријатељима*, раст и развој централних протагониста, те Селенићев дискурс о идентитету.

У романсијерском првенцу Слободана Селенића концепт лиминалности и граница има средишњу улогу, што призива – када се сетимо да прича и сама прелази границе жанра – принцип сагласности из херметичке духовне традиције које се у њему очитује: „како изнутра тако и споља". Прича о Истрефу Веријy и Владану Хаџиславковићу која испуњава *Пријатеље* (1980) постаје познатија кроз свој драмски облик, тачније позоришну представу *Косанчићев венац 7*. Настојање да се велика гледаност позоришне представе одрази на рецепцију романа доводи до стапања њихових наслова у једну насловну синтагму, те се роман у доцнијим издањима појављује под именом *Пријатељи са Косанчићевог венца*. На унутрашњем плану, у самој романескној причи стално су искушаване друштвене, класне, културне, психолошке, физичке (просторне), националне, полне границе: њи-

хово прелажење рађа сукобе који се разрешавају са различитим степеном успеха – све то указује на динамичну слику послератног југословенског друштва уобличену у Селенићевом роману.

Концептом лиминалности антрополог Арнолд ван Генеп означио је средишњу фазу транзиције у обредима прелаза, који се налазе у свим, а посебно „у малим, релативно стабилним друштвима" (Turner 1970: 93). Систематизујући „све низове обреда који прате прелазак из једног стања у друго" (Генеп 2005: 15), назвао их је обредима прелаза, разликујући међу њима обреде одвајања (прелиминалне), обреде прелазних стања (лиминалне) и обреде пријема (постлиминалне). Мада обредно и ритуално обележава друштвене заједнице у ранијим развојним фазама, Генеп је истакао важност транзиције у сваком друштву, сматрајући је централном чињеницом живота (Thomassen 2009: 11, 12). „Живот појединца, без обзира на тип друштва, састоји се из узастопних прелаза из једног узраста у други и из једне делатности у другу" (Генеп 2005: 7). Лиминалност означава међустање, неизбежно у току процеса преласка из једне егзистенцијалне равни у другу. Термин изворно долази из антропологије, али је широку примену стекао у хуманистичким, друштвеним и политичким наукама – Виктор Тарнер и Шмуел Ајзенштат лиминалност проширују на колективно, а не само индивидуално искуство. Ајзенштат је указао на то да читаве историјске епохе могу бити схваћене као лиминалне: карактерише их колапс реда и континуитета, те промене у начину мишљења унутар веће популације (Thomassen 2006: 323). Лиминалност постаје „призма кроз коју се разумевају трансформације у савременом свету" (Wydra, Thomassen и др. 2015: 1), будући да се посредством лиминалних ситуација могу разумети „технологије које се користе за обликовање идентитета и институција" (Wydra, Thomassen и др. 2015: 2).

У средишту пажње Селенићевог романа стоји пријатељство које то уистину не може да буде из бројних разлога, а сваки од њих открива по једну димензију протагониста којом су повезани са средином, са својим временом и предисторијом у којој су формирани на различите начине. Управо на читавој мрежи граница, односно линија раздвајања појединаца и различитих друштвених група, и лиминалности у којој се налазе централни јунаци и друштво у целини, и почива драматичност Селенићевог романа: „Доминантна црта Селенићевог романа и није у његовој наративности него у његовој драмској изразитости (у драматичним обртима, напетом ишчекивању, оштрим сукобима, и сл.)" (Јеремић 2004: 25). Читалац у тексту стално опажа границе, њихову чврстоћу или пропусност, што објективизује искуства протагониста, сведочи о природи друштвених промена (слабљење религијских и националних граница у корист идеолошких), постојећој друштвеној хијерархији, односно пољу моћи и контроле. Укључивање појединца у одређену групу или искључивање из ње у свим се друштвима збива на основу препознавања заједничких вредности, а у складу са установљеном културном праксом, те игра важну улогу у обликовању идентитета: у *Пријатељима* се посредством тих мотива приказује друштво у транзицији,

смењивање вредности и међузависност друштвених прилика и идентитета појединца.

Сусрет између Истрефа и Владана збива се у часу када се обојица налазе у лиминалном стању, на путу ка наступајућем обличју свог идентитета и њему саобразног положаја у свету. Истреф Вери је момак од петнаест година и доласком у Београд он се више не може ослонити на своја пређашња искуства, стечена у родном месту, а бескорисна у новој средини. Сепарација, као прва фаза обреда прелаза, и за Ван Генепа, и за Тарнера, представља у метафоричком смислу малу смрт (Szakolczai 2015: 18) – ум се „потпуно одваја од ставова, склоности и начина живота својствених оном ступњу који појединац оставља за собом" (Кембел 2004: 24). Истреф напуша Брегове, што је у исти мах „прекид са претходним праксама и рутинама [...] фиксном улогом, статусом или идентитетом" (Szakolczai 2015: 18). Његa тек чека стасавање, али он се неће развијати онако како би то било природно у средини из које долази. „Одрасти значи проћи кроз серију кључних искустава; транзиција ка одраслости се не дешава природно већ кроз специфичну структуру, која обреде прелаза ставља у покрет и тако их открива" (Szakolczai 2015: 17). У Београду Истреф нема свој систем друштвене подршке, осим утолико што припада групи других дошљака Албанаца са којима дели у први мах десет квадрата. У том је контексту Владанова помоћ добродошла, мада младића оптерећује сумњом у погледу његове мотивације.

И Владан је у међустању између бившег себе, оксфордског студента и представника повлашћене класе, и себе невидљивог и потиснутог у околностима послератног Београда, у друштву које карактерише успостављање новог поретка, прекид с традицијом, промена у начину мишљења. С друге стране, латентна хомосексуалност је мотив који јунака држи у стању перманентне лиминалности.

Границе између прошлости и садашњости, здравља и лудила, делова града (а пре свега центра и периферије), култура, класа, полова, историјских извора – које су премрежиле овај роман – и јесу упадљиве стога што су у исти мах постојане, чврсте, али и затамњене и пропусне (јер се протагонисти тек у суочавању са њима уверавају у њихову природу, често другачију од претпостављене), односно у сталном искушавању, у динамичком прекомпоновању. Прошлост продире у садашњост већ на првој страници романа, када средовечни инжењер Истреф Вери, супруг и отац седморо већ одрасле деце, који живи у луксузном новобеоградском стану, добија рукопис Владана Хаџиславковића, који га подсећа на време од пре готово три деценије у коме су били упућени један на другог, а којег се нерадо сећа. У том се давном времену, када је доспео у кућу Хаџиславковића као „први Бреговац који за сва времена напусти братство и постојбину" (Селенић 1987: 22), његова прошлост нагло одсеца од тока актуелне свакодневице. Рукопис под називом „Покушај кућеописанија" у средиште ставља кућу Хаџиславковића у којој Истреф и Владан заједно живе стицајем историјских, политичких и психолошких прилика, а која је постајала све многољуднија послератном деобом конфисковане грађанске имовине,

док није обухватила двадесет пет чланова. Истовремено са насељавањем куће, тањи се простор интиме, нестаје индивидуални повлашћени простор: кућом овладава јавни дискурс, а све што се не уклапа постаје идеолошки и политички сумњиво; комплексна синтакса и идиосинкратичан поглед на свет Владана најпре смештају у круг идеолошких непријатеља, а потом и непријатеља разума. Кућа је, наравно, у исти мах метонимијска замена за фамилију Хаџиславковић, па се у Владановом рукопису налази не само прича о њеном грађењу и променама које је претрпела кроз време (ова „турска була са рококо шеширом" – Селенић 1987: 69), већ и укупна предисторија Хаџиславковића, од првог познатог претка до Владана, што је у малом део историје српске грађанске класе.

Чињеница да Владан свој рукопис започиње *кућеописанијем* има у исти мах и реалистичку и симболичку функцију: кућа је знак јунаковог друштвеног положаја, класне припадности и њених атрибута (образовања, софистицираног друштвеног опхођења, навика становања и томе слично). Симболички, управо ће та кућа бити изложена новом повлачењу границе – у послератном периоду кућа Хаџиславковића постаје место сусрета, али и непремостивих разлика, а пре свега простор у коме бораве недовршени јунаци у процесу трансформације.

Владан петнаестогодишњег Истрефа импулсивно позива у своју кућу у часу када је задужен да му откаже стан у тетка Лепшиној летњој кухињи. Тако оно што стоји на периферији културе (Истрефово је уверење да постоје два краљевства, краљевство куће и камена) продире у центар и мада је овај конкретан савез склопио Владан, то је општа тенденција доминантна у послератном периоду и убрзо ће постати очевидна кроз бројне становнике куће, доспеле са различитих географских простора у Београд (Шавник, Рготина, Брегови, Неменикуће). То је и линија којом јавно продире у приватно, јер се са новим становницима куће атмосфера испуњава другачијом културном праксом. „Свако људско друштво може се посматрати као кућа подељена на собе и ходнике" (Генеп 2005: 31).

Улазак у такву кућу за Истрефа представља иницијацију у нови свет – није то само упознавање луксуза, јер младић чак није познавао ни околности у којима је могуће да неко сам спава у целој просторији, нити је имао прилике да борави у кући која има тоалет, већ продор у „друго краљевство", које репрезентује Владан. У том смислу, његов улазак у кућу Хаџиславковића има значење преласка преко прага, за које се у старијим културама везују тзв. „обреди прага". „Обреди прага нису дакле обреди 'сједињења' у правом смислу речи, они су пре обреди припреме за сједињење" (Генеп 2005: 25), а припремна фаза подразумева лиминалност. У полуцивилизованим друштвима појединци или групе које „ни по рођењу ни по стеченим посебним квалитетима немају непосредно право да уђу у једну такву кућу и да се сместе у неки од њених одељака, налазе се, дакле, у стању изолације" (Генеп 2005: 31). Ступањем у нови простор Истреф, који је „у себи сачувао закључани трезор са свим трицама и крупницама које је покупио у првом" (Селенић 1987: 25), заиста се налази у својеврсној изолацији: у одвојеној просторији, упућен само на Владана. Он престаје да клања, за

шта је пресудан утицај нове средине: с једне стране, осећа нелагоду пред могућности да га у том чину затекне Владан (културолошки, верски и национални други), а с друге у његов светоназор продире атеизам и то Корчагинов – литерарни јунак Николаја Островског, епитом револуционара, бољшевика, у Селенићевом роману је амблем нове идеологије.

За Истрефа је Владанов свет нешто изнимно, непрепознатљиво, чиме, уз чињеницу да је у својој средини био сматран „чудом од детета", Селенић упућује на структуру митске, односно херојске приче (херој је увек „личност изузетних способности" – Кембел 2004: 44). У структури романа препознајемо фазе које призивају етапе из живота митских јунака, али конвертоване у идејном смислу, те сасвим банализоване. „Авантура хероја обично следи образац већ описаног језгра: одвајање од света, пробој до неког извора моћи и препорађајући повратак" (*Исто*: 43). Херој се отискује из света свакодневице у подручје натприродних чуда, где среће митске силе и извојује одлучујућу победу; потом се враћа из те тајанствене авантуре с моћи да подари нешто добро својим саплеменицима" (*Исто*: 39). Селенић иронизује форму мита и херојске приче: препреке које Истреф савлађује јесу, с једне стране, стално отворена Владанова „непристојна" понуда, а с друге, магла невидљивости, док утицај у свету остварује посредством припадности групи идеолошки правоверних – не, дакле, својом појединачном изузетношћу, већ својом подобношћу у оквиру система.

Будући да се свако ја (односно свака група) дефинише успостављањем и увиђањем границе према другом појединцу, односно групи, посредством разликовања, границе су у тесној вези са формирањем идентитета. У случају Владана и Истрефа друштвена, односно културна граница, очевидна је већ при првом сусрету (Истрефа је постидело и дубоко понизило то што је Владан чучнуо крај њега и његовог пријатеља и таквим изједначавањем прекорачио невидљиву границу), али њихов однос чини напетим и оно што није видљиво у први мах, а то је полна, сексуална компонента идентитета, односно начин на који Владан крши психолошке и физичке Истрефове границе. Међу њима стоји очигледна језичка баријера (Истреф још учи српски) и мање очигледна – верска, јер се доминантном друштвеном идеологијом своди на секундарну карактеристику. На тим темељима израстају и симболичке границе, које обликује фундус усвојених знања и уверења о свету, о властитом положају и положају групе којој се припада, стереотипи о себи и другом. У том би се смислу различитост између Владана и Истрефа могла сагледати кроз изразито функционалан мотив књиге – четири важне књиге које представљају окосницу Истрефовог погледа на свет стоје насупрот библиотеци књига на које се ослања Владан. Албанца карактерише усмена, Владана писана реч, али нестабилност ове границе казује доста и о плитким коренима српске грађанске класе. Исписујући историју своје породице, Хаџиславковић се ослања на различите изворе, међу којима важно место припада предању. Није само српска историографија (како јунак експлицира) значајно непотпунија од енглеске: чињеница да је српска историографија непоуздана и тек у заметку у односу на енглеску указује и на то да је реч о традицији која је у већој мери усмена, о наро-

ду који је касније ступио у симболички простор. Укратко, Хаџиславковићи из мутне прошлости, на пречац постају грађанска класа, тако да је у послератном времену очевидно разликовање између централних протагониста, али оно нема дугу традицију: Хаџиславковићеви преци такође су припадали „краљевству камена", попут Истрефових. Уосталом, порозна граница између чињеница и имагинације, која је присутна у сваком предању, карактерише и Владанову и Истрефову предисторију: о погибији свога оца Истреф зна оно што је исплело предање, али је и прича о Владановој лози несигурна у погледу факата, а важан Владанов извор јесте тетка Лепша, „историчар-вештица" (Селенић 1987: 44). И као што је Истреф предање о албанском народу усвојио од ујака, тако је и Владан, уз тетку, имао стрица Његована, који је био „аед рода Хаџиславковића" (*Исто*: 40). Култура која се преноси предањем улива се у Владанов рукопис и тако постаје документ вишег реда. Као што је очево страдање гранична линија која Истрефа одваја од дуге историје крвних освета албанских племена, након којег осећа олакшање, тако и кроз породицу Хаџиславковића протичу поделе српске историје (на карађорђевићевце и обреновићевце), али и сваковрсне омразе које их међусобно деле и раздвајају. Стога је и Милићева кућа – а Милић је њен страсни градитељ и онај који је обављао „најпрљавије послове за Милоша" – „кућа смутње и помаме" (*Исто*: 77).

Танка граница између религије и идеологије протиче и кроз четири књиге које су одредиле поглед на свет тог „чуда од учености", каквим је Истреф сматран у својој средини: *Кур'ан*, *Илмихал*, читанка албанског језика и *Како се калио челик*. Не само да јунак чита роман према правилима за читање *Кур'ана* – приступајући му на једини познати начин – него се и касније према роману односи као према књизи живота, на којој темељи и из које изводи властита уверења. Богата интертекстуалност *Пријатеља* сведочи о танкој граници међу текстовима, као и Владанов приступ литератури када у фокус ставља утицај исламског мистицизма на Дантеов еп.[1] Што се више сучељава са разликама и границама у свакодневном животу, то се Владан више усредсређује на чињенице преплитања и умрежавања култура, на превазилажење разлика и на супротстављање евроцентричности науке и културе. У тим тренуцима, нарочито када прелази на упоређивање ислама и хришћанства, Владан заиста и доспева до највише тачке властитог развоја – тек тада уистину појмивши друго:

> Ја се обогаћујем успевајући да узмем од онога што сте ви, Истрефе, као народ и ти као појединац креативно преузели из своје културе. Ја се обогаћујем чак о оним што сте ви преузели из моје културе и пропустили кроз своју, исламску, арнаутску, бреговску алхемију доводећи старо значење до новог, јединственог и непоновљивог (Селенић 1987: 215).

Но, тада је већ и Истреф заокружио властити идентитет, те су подједнако удаљени један од другог као што су то били и на почетку.

1 Поменућемо само неке ауторе (Црњански, Иван Горан Ковачић) и дела на која се алудира у *Пријатељима* (*Смрт у Венецији* Томаса Мана, *Ходочашће Арсенија Његована* Борислава Пекића, *Игра стаклених перли* Хермана Хесеа), која су експлицитно призвана (*Феликс Крул* Томаса Мана, Дантеов *Пакао*, *Пигмалион* Бернарда Шоа) или појединим реминисценцијама (*Корени* Добрице Ћосића).

Да би Истреф постао Београђанин, прихваћен у граду у који долази као потпуни странац – у средини у којој се стално оцењују непожељни елементи – важна је његова идеолошка свест. Истрефово проналажење свога места у новом кругу познаника, у контексту приказивања комунистичке идеологије као религије, задобија карактер обреда прелаза. Постајање Београђанином везано је за, условно речено, обреде пријема, чију функцију врше вечерња окупљања код заставника Пунише Мирчетића, праћена заједничким једењем и пијењем (сатрпезништво, како то назива Генеп [2005: 35]), где се расправља о идеолошким питањима – она, поготово у светлу Владановог тумачења комунистичке идеологије у религијском кључу, задобијају магијско-религијски карактер.

Уосталом, могућност да се једна од лиминалних фаза (сепарација, прелаз или укључивање) продужи, заледи, те да се појединац или друштво нађу у стању перманентне лиминалности није непозната појава – у том је смислу комунизам описиван као заустављена специфична трећа фаза (укључивање, удруживање) перманентне лиминалности, јер је утемељен на режиму у коме Други светски рат никад није завршен те сталном поигравању са осећањима освете, мржње и патње (Thomassen 2015: 54–55). Појединац примљен у такву породицу, како тврди Генеп, а потврђује се у стварности Пријатеља, примљен је у цело друштво (Генеп 2005: 34). Указујући на магијско-религијски страх од странаца, који се налази у основи низа обреда којима се подвргава дошљак, а „чији је циљ да се учини неутралним или добронамерним", да се „размађија", Ван Генеп открива да упркос разликама које постоје међу различитим народима у погледу њихове сложености и трајања, „механизам увек остаје исти: заустављање, чекање, прелаз, улаз, пријем" (Исто: 34). И Истрефов улазак у нову породицу није лишен укупности тог процеса. Неколико момената је кључно у његовом приближавању новој групи: пре свега Истрефова занесеност Митром из Неменикућа, револуционаром који је за њега оличење Корчагина, а за Владана „примат партизански", „људождер влашки" (Селенић 1987: 186), а догађа се у кругу заставника Мирчетића.

Посредством алузије на обреде иницијације кроз које пролази Истреф како би био примљен у новој средини, Селенић показује развлашћивање грађанске класе – ауторитет задобија идеолошки пожељна група. У обредима иницијације постоји апсолутни ауторитет старијег док год овај преноси вредности целог друштва (Turner 1970: 100), што за Истрефа представља Владан док не оствари заједништво са широм групом. Пожељан образац развоја личности у друштву оличава Корчагин, а *Како се калио челик* постаје књига која преноси свето знање: Бреговац поступно једну религију замењује другом.

Истреф је најпре невидљив у друштвеном смислу, што је аналогно положају неофита, иницијанта: тек када се супротставио Мирчетићу, бранећи Владана („дирни још једном Вљадан, и мртав си" – Селенић 1987: 192), он излази из Владанове сенке. Карактеристично ја за прелазна бића, како пише В. Тарнер, да немају ништа: „статус, имовину, обележја, световну одећу, чин, сроднички положај" (Turner 1970: 98). Прави чин сједињења

са новом групом наступа након питања да ли је спреман да умре за партију, које има карактер теста на коме учесник доказује да је одрастао (Szakolczai 2015: 18) и задобија карактер иницијације. Уосталом, због Владанових упада у Истрефову собу и љубоморних сцена док је овај са Маром, стиче се утисак да се љубавни чин будућег брачног пара одвија пред заједницом, што тим гротескно уобличеним епизодама даје и ритуалан карактер.

Замагљена граница Владанових родних карактеристика – те наговештај његове хомосексуалности – пробија се кроз обележја његове друштвене класе: из Истрефове оптике, нарочито у контексту његовог збуњујућег понашања, Владан се појављује као феминизиран, биће на прелазу, те је реч о гротескној карактеризацији: ни мушкарац ни жена, јер је и мушкарац и жена. Владан излази из собе „женски бацајући ноге у страну" (Селенић 1987: 214), а дочекивао је станара седећи у халату од жуте свиле „на кардиналцрвеном сомоту бержере" (*Исто*: 118), што је слика која призива представе о жени. Када је од Истрефа тражио да му истрља леђа у току купања, Владан се кикотао, цичао, „окретао се као риба-девојка" (*Исто*: 146). И касније, када бесним бацањем штићеникових књига Владан реагује на Истрефову посвећеност учењу, а заправо на дистанцираност коју је овај остварио посредством учења, он изазива снажан физички револт, који ће се у доцнијем следу догађаја претворити у физички обрачун.

Свој положај доброчинитеља Владан злоупотребљава држећи, на пример, без питања Истрефову руку у својим меким длановима. Он је свестан двозначне атмосфере коју је формирао међу њима, и која оптерећује младића, али не чини ништа да је разјасни и тиме растерети штићеникову душу и умањи нелагоду, јер је њему самом потребна двозначна атмосфера како би одржао илузију која за њега има емотивно значење. Уосталом, њихов сексуални идентитет разоткрива се у начину на који доживљавају Мару, чијим се доласком коначно разара неприродна повезаност Истрефа и Владана. Док Истреф у Мари види бујну жену, Владан се гади њених изразитих полних карактеристика, што снажније сведочи о Владановој хомосексуалности него сви мање или више двозначни поступци према штићенику. Будући да понашање покровитеља према штићенику почива на захтеву да му овај дозволи да чини ствари које су самом штићенику непријатне, и да је то основа на којој се накупља штићеников бес, не би се могло рећи да је „Владанова сексуална страст оплемењена [...] узвишеним педагошким настојањима" (Илић 2010), нити да је његово понашање аутор оправдао или начинио симпатичним. Пигмалионска страст је, с једне стране, део Владановог самооправдавајућег наратива, а с друге, настојања да се друго биће поседује и физички и духовно, да се на њега утиче у правцу који га и одржава пожељним за Владана. Тешко је замислити већи степен неравноправности, порицања другог као другог, јер се овај своди на објекат лишен сваке агенсности. У већем делу романа читалац саосећа са Истрефом, и аутор га на то хотимично наводи. Превиђањем разлика, игнорисањем другачијости, подразумевањем, пређуткивањем – Владан крши Истрефове психолошке границе и чини емотивно насиље над њим. Тек у каснијој фази односа, када штићеник смогне снаге да постави границу, Владан улаже напор да му

се приближи на темељу његових вредности. Ма колико његово поступање било фарсично, то су тренуци у којима се Владан труди да другом пошаље поруку о томе да га уистину види и он заиста и продире у битна својства албанске и исламске културе. Ипак се не може заборавити да је такво поступање мотивисано жељом да свог штићеника веже за себе, да га примами и задржи у часу када увиђа како му се овај отима. Уосталом, и када на главу стави кече, научи да свира зурлу, носи чарапе-папуче у кући, прилагођавајући се Истрефу, а посебно када вечери организује око превођења албанских песама, Владан у читав тај процес уписује рефлексију која је Истрефу страна и одбојна. Истреф је све то усвојио рођењем и припадношћу једној друштвеној заједници, али своје емоције није ни себи објашњавао, а још мање је за њих тражио интелектуално оправдање. Владан најпре настоји да свога станара задржи у лиминалном стању – ишчупан из културе из које долази, на ничијој земљи, још неасимилован, он је за Владана „невин", „са душом планинског јагњета и искуством дивљег јелена" (Селенић 1987: 138), што значи нетакнут културом и податан обликовању.

Из Истрефове перспективе, изграђене обичајношћу културе из које долази, хомоеротски односи су забава „одраслих мушкараца који су дуго без жена" и у томе „није налазио ништа ружно, ништа ненормално и забрањено" (*Исто*: 129), само је осећао природну несклоност. Вечери које проводе заједно, а које аранжира Владан, лишене су дијалога: монолошки окренут ка Истрефу, Владан улаже напор, с подразумеваним правом развијенијег бића, да едукује и цивилизује свог станара, показујући империјалистичку тежњу колонијалиста. „Хтедох те учити уљудности, великодушности, пристојности, љубави за истину, поштовању према другима" (*Исто*: 166). Мада су за младића ти дуги монолози најпријатнији тренуци њихових заједничких вечери, јер ту бар јасно разумева да је то прича „за растерећење онога ко је прича" (*Исто*: 123), потпуна Владанова вербална доминација открива простор Истрефове неслободе. Причом о Оливеру Кромвелу Владан илуструје морално посрнуће друштава након револуције, рађање простоте из духа побуне и обелодањује своје некадашње мотиве: „Хтедох те непреварена кроз луду кућу и луде дане до мирне луке дубљег самосазнања и више свести о људима и обичајима, за руку, корак по корак, мало-помало, са љубављу и стрпљењем – провести" (*Исто*: 166). Но исто тако, нужност да прича о Кромвелу како би се објаснио однос према Истрефу, припада одбрамбеном психолошком механизму познатом као рационализација. Настојање да очува Истрефа, како би овај остао нетакнут и преведен „у безбедност какве-такве људскости" (*Исто*: 165) мотивисано је чињеницом њиховог истоветног, маргинализованог положаја у друштву, али се поставља питање зашто Владан себе сматра могућим Истрефовим учитељем у погледу великодушности, љубави за истину или поштовања према другима, када сам тврди да се морални наук стиче кроз генерације[2] – а историја Хаџиславковића сведочи о оцеубиству, породичним омразама, те политичким конверзијама, мутним и крвавим пословима који их изједначавају са Веријевима. Није случајно, међутим, да оба јунака, у различи-

2 „Студиј моралнога наука не може мање од неколико векова трајати" (Селенић 1987: 164).

тим околностима, исказују исто – Истреф Владану каже „да ћовек има шта не сме ради ако ћовек 'оће остане'" (Селенић 1987: 144). Као ехо исте мисли читалац доживљава Владанове речи из писма Истрефу, када га подсећа „шта човек не сме учинити да би човеком остао" (*Исто*: 164). Истоветност ове мисли указује на једнакост базичног етичког кодекса јунака, без обзира на неупоредивост њиховог образовања и несводивост њихових култура.

Владанова потреба за Истрефом мотивисана је и њиховим, на почетку једнако маргинализованим положајем. У контакту са послератном стварношћу, Владан осећа да не припада „истоме роду и народу" (*Исто*: 122). Налазећи се и сам у граничном положају, он у Истрефу налази (и жели да нађе) ближњег, што сведочи о реструктурирању друштва. Посредством Истрефа Владан амортизује властити положај и налази олакшање за њега: „Твоје присуство у кући нашој бејаше пресудно за спас здраве памети и живота Владана Хаџиславковића" (*Исто*: 156). Природно је што Истреф не разуме његова осећања увређености и отуђености, јер у потпуној другости којом је окружен он не може да разабере нијансе – „Ко су то они када су Владан и Ћупурдија са Истрефовог становишта – 'они'?" (*Исто*: 123). Истреф не поима да је њихова различитост у односу на свет, пре но она међусобна, кључна у Владановој везаности за њега чак и када схвати да су „упућени један на другога због своје коначне и потпуне различитости" (*Исто*: 152).

Природно је да се у штићенику нагомилава бес и отпор – мада му је колико год може захвалан и одан – јер му Владан константно руши границе. И касније када задобија своје место у кругу око Мирчетића, Истреф енергично брани Владана („Није Вљадан банда, Вљадан је поштена интелигенција" – Селенић 1987: 198), а бинарна опозиција (банда/поштена интелигенција) коју у тој прилици користи прецизно га идеолошки дефинише. Из новостеченог идентитета Истреф ће се коначно побунити против оних Владанових гестова које је дотад подносио. Он не само да остварује независност, већ овладава њиховим односом, што разоткрива његову токсичну природу, лишену узајамности и једнакости које пријатељство подразумева.

Ако упоредимо тренутак њиховог првог сусрета са каснијом Истрефовом индолентношћу према Владановом продирању у албанску културу, јасно опажамо да је у доброј мери јунакова транзиција ка новом идентитету тада већ довршена. С друге стране, Владан остаје по страни како од сопствене друштвене позиције, тако и од свих друштвених позиција уопште, што је један од сценарија у бескрајном обиљу могућности на које је указао Виктор Тарнер када је сугерисао да се у „јазу између уређених светова може десити скоро све" (Daly 1990: 71).

Гротескна епизода Владановог клања свиња, које је друштво његових идеолошки сучељених сустанара одгајало у дворишту, може бити контекстуализована и као обред одвајања, чак и очишћења: клањем свиња Владан повлачи оштру границу између себе и средине. „Готово свуда свиња симболизује прождрљивост, незаситост: она прождире све на што наиђе. У многим митовима јој се приписује управо та улога *бездана*" (Гербран,

Шевалије 2009: 922). Подизање свињца у дворишту свакако одражава навике и потребе руралног становништа смештеног у градску кућу, која се под утицајем већине мења, те се прекорачују границе градског и сеоског и обликује нови, другачији екстеријер. У исти мах свиње симболизују опскурне тежње, незнање, похлепу и егоизам (в. Гербран, Шевалије 2009: 322) и Владаново искаљивање на свињама објективизује његову мржњу према њиховим власницима. Ова епизода призива и ону из мита о Ајанту када у стању махнитости митски јунак коље говеда мислећи да су у питању његови непријатељи. Владаново стање свести и вехементност у чину клања свиња, као и симболичко значење тог чина, асоцирају на Ајантову махнитост, рођену из осећања које је и Селенићевом јунаку морало бити блиско – да га унижавају гори од њега.

Епохалну промену која је наступила са завршетком Другог светског рата Селенић приказује кроз сукобљеност ликова и свакодневне напетости, које имају свој идеолошки, културолошки и психолошки аспект, али и посредством мотива који припадају обредном, митолошком, архетипском. То продубљује слику неуралгичне друштвене стварности у којој се до крајности доводи проблем припадности и отуђености у друштву обележеном политичким превратима и друштвеном трансформацијом и показује сложеност идентитета у Селенићевој концепцији јунака.

Литература:

Генеп, Арнолд ван. *Обреди прелаза*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.

Гербран, Ален и Жан Шевалије. *Речник симбола*. Београд: Стилос, 2009.

Илић, Дејан. „Од Пигмалиона до Голема". *Пешчаник*. 8. 12. 2010. <https://pescanik.net/od-pigmaliona-do-golema-2/> Web. 4. 2. 2024.

Јеремић, Љубиша. „Лукава недоследност Селенићевог романескног писма: историја, идеологија, политика као узалудан говор". *Споменица Слободана Селенића: поводом осамдесетогодишњице рођења*. Прир. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004. 21–27.

Кембел, Џозеф. *Херој са хиљаду лица*. Београд: Стилос, 2004.

Daly, Robert. „Liminality and fiction in Cooper, Hawthorne, Cather, and Fitzgerald". *Victor Turner and the construction of cultural criticism: Between literature and anthropology*. Ed. Kathleen M. Ashley. Bloomington: Indiana University Press, 1990. 70–85.

Szakolczai, Arpad. „Liminality and Experience: Structuring transitory situations and transformative events". *Breaking Boundaries: Varieties of Liminality*. Eds. A. Horvath, B. Thomassen, H. Wydra. New York, Oxford: Berghahn, 2015. 11–38.

Turner, Victor. *Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. London: Cornell University Press, 1970.

Thomassen, Bjørn. „Liminality", *Encyclopedia of Social theory*. Eds. A. Harrington, B. L. Marshall, Hans-Peter Müller. London and New York: Routledge, 2006. 322–323.

Thomassen, Bjørn. „The Uses and Meanings of Liminality". 2(1) (January 2009). 5–27. <https://www.researchgate.net/publication/310596251_The_uses_and_meanings_of_liminality> 12. 2. 2024.
Thomassen, Bjørn. „Thinking with liminality: to the boundaries of an anthropological concept". *Breaking Boundaries: Varieties of Liminality*. Eds. A. Horvath, B. Thomassen, H. Wydra. New York, Oxford: Berghahn, 2015. 39–58.
Wydra, Harald, Bjørn Thomassen and Agnes Horvath. „Liminality and the search for boundaries". *Breaking Boundaries: Varieties of Liminality*. Eds. A. Horvath, B. Thomassen, H. Wydra. New York, Oxford: Berghahn, 2015. 1–8.

Извор*:*

Selenić, Slobodan. *Prijatelji sa Kosančićevog venca*. Beograd: BIGZ, 1987.

Jasmina Ahmetagić

Boundaries and liminality in the novel *Friends* by Slobodan Selenić

This analysis focuses on the intricate dynamics of ideological, cultural, and psychological relationships in Slobodan Selenić's novel *Friends*, using the concepts of liminality and borders. Van Gennep's concept of liminality, marking the central phase of transition in rites of passage, forms the basis of our exploration. Such rites, whether literal or symbolic, underpin social life throughout its development. In *Friends*, the encounter between a Serb and an Albanian, and the old Belgrade and the future Belgrade, constantly questions the relationship between the center and the margin. This dynamic illustrates the protagonist's journey from one end of the spectrum to the other, involving a stay in an intermediate space – urban, social, psychological, and cultural – and an awareness of boundaries, both conscious/unconscious and desired/undesired, and the act of crossing them.

We examined the symbolic significance of the borders that define the novel's dominant motifs (book, house, sexuality) and transitional spaces, such as Hadžislavković's house. This house serves as a meeting place marked by insurmountable differences. Above all, it is a space where "unfinished heroes" in the process of transformation reside. We also explored the identities of people "in transition" and the manifestations of liminality in the characters' experiences.

Interpreting the novel throuhg the concepts of liminality and borders allowed us to illuminate the cultural imagery of identity and inter-ethnic relationships embodied in *Friends*, the growth and development of the central protagonists and Selenić's discourse on identity.

Keywords: Slobodan Selenić, *Friends*, liminality, borders, ideology

821.163.41.09-31 Селенић С.
82.01
COBISS.SR-ID 186473993

Снежана М. Милосављевић Милић
Филозофски факултет Универзитета у Нишу
snezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs

ГРУПНИ ЛИК У РОМАНУ *ОЧЕВИ И ОЦИ* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Кључне речи: Слободан Селенић, *Очеви и оци*, групни лик, когнитивна наратологија
Апстракт: Иако је у досадашњој рецепцији романа Слободана Селенића писано о различитим аспектима „драматичног сукоба међу људима и групама" (Јеремић 2007), уз указивање на имаголошку и друштвено-историјску проблематику ауторске поетике, групном лику није посвећена детаљнија пажња. Полазећи од когнитивно-наратолошког концепта „друштвеног ума" и „интерменталне мисли" (Palmer 2010, 2004), те књижевног лика као „наративне јединке" у „могућим световима прича" (Doležel 2008, Margolin 1990, 2000) и концепта „колективног искуства" (Von Contzen, Alders, 2015), у раду анализирамо видове и функцију групних ликова у Селенићевом роману *Очеви и оци* (1985). Типолошки приступ овој категорији јунака, на чији значај указује већ насловна синтагма романа, укључиће следеће критеријуме: 1) етнички, професионални, географски, политички, класни, родни идентитет; 2) степен густине (аморфни и разливени или језгровити групни лик, тип као метонимија групе); 3) степен хомогенизације (хомогени и хетерогени групни лик); 4) наративни ниво (приповедни/имплицитни и приповедани/експлицитни групни лик); 5) наративну функцију, перспективу, дистанцу и учесталост (од позадинског статуса до сижејног актера, од плуралне фокализације до објекта перцепције, од инцидентне појаве до лајтмотива); 6) припадност актуелном или виртуелном свету приче; 7) трансфикционални и екстратекстуални статус групног лика.

1.

У досадашњој књижевно-критичкој рецепцији романа *Очеви и оци* Слободана Селенића, чији се исцрпан информативни преглед може наћи у монографијама Сање Мацуре (в. Мацура 2011) и Владана Бајчете (в. Бајчета 2023), издвојени су као поетичка тежишта проблем индивидуалног и друштвеног идентитета ликова и њихова средина (Рибникар 2004: 91), породични роман и увођење слике грађанског света. Сва три аспекта подразумевају и књижевни лик, сасвим конкретизован, али не индивидуалног

јунака, већ експлицитно именују групни лик: друштво, породицу, грађанску класу. Сагласност критике да је Селенић у свом делу представио судбину грађанске класе (и њене метарепрезентацијске улоге) водила је ка закључку о њему као писцу савременог српског „грађанског романа" (Палавестра 2015: 309). Такав правац рецепције могао би сугерисати да је о категорији групног лика (даље у тексту ГЛ) у Селенићевим романима већ доста речено, што је само делимично тачно, и само из перспективе која у овом раду неће бити примарна. Јер, чак и када би му се приписао статус главног јунака, у случају распадања (света) грађанске класе, или унутар опозиција урбане и руралне средине, културолошких образаца, односно политичких режима, демистификације националних вредности и митова, или језика култура, укључивање ГЛ би било фигуративно, метафорично и метонимијско, чешће проистекло из интерпретације појединачних, него групних ликова.

Полазећи управо од претпоставке да ГЛ није био засебна истраживачка тема у рецепцији овог писца, тежиште рада усмеравамо ка његовим експлицитним облицима чије се теоријско утемељење заснива на аналогији са индивидуалним јунацима. У том смислу и ГЛ је сваки „егзистент обдарен антропоморфним цртама и укључен у антропоморфне радње", односно, „актер са антропоморфним особинама" (Принс 2011: 96), или сваки антропоморфни идентитет, „индивидуални или колективни, који учествује у свету приче" (Margolin 2007: 66). За групне ликове, као такве, могу важити уобичајене књижевнотеоријске типологије (главни и споредни, плошни и рељефни, типизирани и индивидуализовани, именовани или неименовани, итд.), при чему овде не улазимо у валидност таквих подела. Отуд изненађује то што теоријски дискурс готово и да не препознаје ГЛ и што се о овој категорији јунака више говори тек однедавно, првенствено у оквиру постклασичне и когнитивне наратологије.

Инспирисан радовима Михаила Бахтина о дијалошкој и друштвеној природи комуникације и когнитивном психологијом, Алан Палмер (2010) разрађује концепт интерменталне или групне мисли као друштвено условљене и социјално дистрибуиране когниције и на њој засновану типологију ГЛ (мале, средње и велике заједнице). Наглашавајући, како сам истиче, „екстерналистичку перспективу" у проучавању књижевних јунака, овај теоретичар се превасходно оријентише на механизме деловања „друштвеног ума" и његове вербалне и невербалне аспекте.

Интерес за екстерналистички приступ ликовима видљив је и код Алекса Волоха. Премда се не бави групом као засебном фикционалном категоријом, Волох развија теорију система јунака који нагласак ставља на њихову међусобну интеракцију и друштвену улогу, која је увек релациона спрам контекста. Ова „социјално-формална димензија наратива" (Voloch 2003: 17), као могуће место помирења референцијалног и формалистичког приступа фикционалним ликовима, може се приликом тумачења ГЛ разумети и као њихова имплицитна верзија позадинског или контекстуалног присуства, или, према Волоху, као „спољашњи" аспект идентитета јунака (*Исто*: 45).

Палмеров и Волохов приступ колективним и друштвеним аспектима јунака рефлектује два супротна пола актуелних тенденција унутар проширеног теоријског дискурса о књижевним ликовима. Рестриктивност ових приступа, која се огледа у менталистичком заоштравању или социјалној контекстуализацији, у наставку ћемо покушати да превазиђемо избором трећег пута – фокусом на колективне ентитете који су као учесници у свету приче повезани са индивидуалним јунацима, не улазећи овом приликом у дебату о могућим разликама или сличностима између друштвених и индивидуалних умова.[1]

Теоријску аналогију можемо повући и са типологијом филмског групног протагонисте Маргрит Тролер и њеним концептом „колективног ентитета" као „великог и понекад диференцираног лика", који се разликује од остала два типа групног протагонисте: „ансамбла ликова" („хетерогена група, која развија индивидуалне улоге и вредности у заједничком полифоном простору") и „мозаика ликова" (могућа група ликова који се не сусрећу у свету приче, већ настају као учинак читања) (Tröhler 2010: 462).

2.

Иако трогласна структура Селенићевог романа садржи троструки „когнитивни наратив" (Palmer 2010: 12) базиран на хомодијегетичкој приповедној ситуацији, односно, свет приче је посредован као садржај свести троје јунака (Стевана Медаковића, његове супруге Елизабете и њене пријатељице Рахеле), експлицитни ГЛ су читљивији више у друштвено-референцијалном него у субјективном, психолошко-медитативном оквиру. То је додатни разлог због чега приликом тумачења ГЛ не укључујемо имплицитне интерменталне јединице присутне у свести индивидуалних или групних ликова, или оне садржаје које Палмер означава као „приватне мисли" испуњене „мислима других ликова" (*Исто*: 106), као ни питања друштвеног/групног идентитета индивидуалних јунака (нпр. јавно мњење или образовни систем који је обликовао Стеванове ставове и виђења). Следствено томе, у раду не разматрамо потенцијалне фузије појединачних ликова, тзв. „флуидне интерменталне јединице" (*Исто*: 131), које настају као учинак читања и читаочевог умрежавања јунака: нпр. пар Стеван и Елизабета, или Стеванова породица и Елизабетина породица, уколико нису експлицитно именовани и сл.

Назначене теоријске претпоставке ГЛ[2] детаљније ћемо разрадити у наставку рада, у емпиријско-аналитичком делу који се бави типологијом

1 У критичком коментару на Палмерову теорију друштвених умова и интерменталне мисли М-Л. Рајан заступа становиште да је групни ум посве различит од индивидуалног, те да се о когнитивном капацитету колективе свести (мисао, говор, ставови, емоције итд.) може говорити само у пренесеном, метафоричном смислу.

2 Због ограничења обима овог рада, о теоријским претпоставкама ГЛ, које смо изложили у усменом саопштењу на међународном научном скупу „Ангажман у књижевној форми: Стваралаштво Слободана Селенића", одржаном 6–7. јуна 2024. у Институту за књижевност и уметност у Београду, пишемо у засебном раду.

експлицитних ГЛ (колективних ентитета јунака) у роману *Очеви и оци*. Најпре ћемо представити каталог ексцерпиране грађе, а потом размотрити неке од кључних истраживачких аспеката ГЛ.

3. Каталог ГЛ у роману *Очеви и оци* / типолошки пресек

Као што се и може претпоставити када је реч о роману као репрезентативном епском жанру, Селенићев текст је и по бројности и по врсти богато насељен ГЛ, насупрот малом броју индивидуалних јунака (Стеван, Елизабета, Михаило, Нанка, Стеванов отац, Рахела). Ексцерпирана грађа – експлицитно уведени ГЛ, типолошки су разврстани (цитирањем и по принципу номинализације) у следеће поткатегорије, које, свакако, не искључују могућност пресецања и укрштања, као и друге критеријуме разликовања или другачија именовања.

3. 1. Мале и велике групе, *сађе* и *īрозд*

У квантитативном смислу, у роману преовладавају велике групе, бројчано немерљиве,[3] најчешће као етници (Срби, Енглези), или неутрално именовани, односно идентитетски немаркирани (свет, народ, јавност). Средњим по величини припадају професионалне, социјалне и ситуационе групе, а најмањи је породични и родбински ГЛ. Иако је амбигвитет свих ГЛ садржан у њиховој истовременој иманентној разнородности и историодности,[4] у роману се могу разликовати два типа релативно хомогених, односно, хетерогених ГЛ, које ћемо назвати пчеларско-воћарским метафорама, тип *сађе* и тип *грозд*.[5] Сађе би се односило на приближно историодни ГЛ, подложан отвореној типизацији, који илуструје следећи навод:

> Познавао сам, наиме, међу мојим студентима пре рата, више комуниста, монтањара, и сви су они личили један на другог као јаје јајету. У друштвеном смислу крајње заостао, тај тип воли да се приказује баш онаквим какав није: социјалним и надрисоцијалним човеком (Селенић 2015: 147).

Хетерогеном и више заступљеном, гроздастом типу припадају сви они ГЛ који се уводе експлицитном идентификацијом чланова или чији когнитивни оквир претпоставља различите метаконцепте / прототипичне чланове (грађанска класа / грађани, јавност, сељачки народ, радници, борци итд).

Бројност и састав ГЛ додатно се усложњава њиховим новим гру-

3 Како Палмер примећује, „тешко је прецизирати чланство у великим интерменталним јединицама, услед чега су генерализације прихватљиве чак и ако не дају сасвим тачан увид" (*Исто*: 81).

4 Према Г. Ле Бону, „разнородне гомиле" су састављене из „несродних елемената", док су оне „историодне" састављене „из више или мање сличних елемената (секте, касте, друштвени редови", Ле Бон 2015: 27).

5 Уп: Све интерменталне јединице садрже равнотежу између дугорочних диспозиција понашања на одређени начин и краткорочних, непосредних, индивидуалних менталних догађаја (Palmer 2010: 172).

писањем и укрупњавањем; у следећем наводу налазимо фузију два ГЛ, бристолских студената и професора, хомогенизованих у широкопотезном опису: „Уморни и ознојени студенти и професори у црним, лососружичастим и кардиналцрвеним тогама мастера и доктора бристолског универзитета још се, окаснели, враћају са бројних свечаности, промоција и чајанки" (*Исто*: 109).

Степен хомогенизације ГЛ не зависи само од његове структуре, већ и функције коју има у свету приче. Ако, како примећује М-Л. Рајан, „друштвени ум настаје када дође до консензуса" (Ryan 2011: 654), онда као индикативно можемо навести и Палмерово запажање о дисфункционалности малих и великих група у контексту енглеског друштвеног романа 19. века:

> Занимљиво је приметити да се дисфункционалност јавља у контексту малих јединица и, такође, донекле, код јединица средње величине, али не и у случају великих јединица. Тешко је замислити шта би значило рећи да је цео град као што је Мидлмарч нефункционалан. Можда је претерано рећи да би то било немогуће, већ да је много мање вероватно од, рецимо, дисфункционалног брака (*Исто*: 174).

Унификација гледишта, јединство перспективе и перцептивно-афективног хоризонта ГЛ (великих и средњих јединица) у Селенићевом роману иде у прилог њиховој хомогенизацији, без обзира на разлике између типова које смо именовали као сађе и грозд.

3. 2. Актуелизовани vs виртуелни ГЛ

Када је о овој подели реч, актуелизовани ГЛ је апсолутно доминантан. Ретке примере виртуелизоване групе налазимо у Стевановом замишљању – екфрастичној слици колонијалног идентитета Елизабетиних предака, „људи са једном ногом на убијеном бенгалском тигру, а другом на тепиху-травњаку испред камена замка" (Селенић 2015: 61), или у реплици Драгише Цветковића упућеној Стевану: „Ја сам организовао цео раднички покрет. Сазвaћу Конгрес Југораса усред Београда, довешћу, бре, 100.000 радника из целе земље" (*Исто*: 96). Поступак виртуелизације наратор покаткад користи ради аутентизације групе, као када случајне пролазнике лондонских улица перципира као „слику кошмарну из сна каква полудела бретоновца" (*Исто*: 60).

3. 3. Етници

Овој категорији припадају различите велике демонимске/политонимске групе, које се понављају, како на плану композиције, тако и кроз лексичке и смисаоне варијетете: Енглези („група оних Енглеза"), Срби, Србијанци, Турци, Хрвати, људи из Лике, Сефарди из махале, Бошњаци, Мађари, Словенци, турски Јевреји, турски Словени, Хуни и Визиготи. Посредно

се на овај ГЛ реферише у заменичким облицима (ми, они, „овде код нас", наши сељаци (*Исто*: 93), као ознакама колективног идентитета. Налазимо обиље примера конкретизованих етничких јединица (српски војник, српски јунаци, српски домаћини, Срби из прека, Срби са Цера, аустријске трупе, татарско-хунске хорде, енглески хијерархизовани свет, ортодоксне Енглескиње, елегантни Енглези, прави енглески џентлмен, Сремице). Овом ГЛ припадају и метонимијски етностереотипи, присутни у следећем наводу којим се коментарише енглеска усредсређеност на плаћање: „Тек пошто би он био обављен у ћутњи и са дужним поштовањем према сребрњацима, какво наш сељак има према хлебу, Француз према вину, Рус према бађушки цару, Грк према маслини – Роберт би настављао разговор, тамо где га је због важна и света посла прекинуо" (*Исто*: 35). Етници настали од ојконима (назива насељених места) примарно се односе на Београд као приповедни и у највећем делу романа приповедани простор („београдски", „дедињско друштво"), уз спорадичне примере других етника и ктетика (нпр: „бечки студенти", острвски џентлмен, Паризлија, Бечлија, бристолско друштво).

3. 4. Породичне, родбинске групе и патроними

Тематски и значењски дијапазон ове категорије истакнут је већ насловом романа[6] у симболичком паралелизму којим се обухвата сав трагизам подељених и до непомирљивости сукобљених страна. На драмски набој овог ГЛ указује и то што се он углавном везује за лик наратора, односно, његову породицу и претке (пре свега, са очеве стране), ређе за Елизабетину породицу („Елизабетини"). Неколико је примера епизодних и владарских патронима (најмлађи Продановићи, Обреновићи, Карађорђевићи), као и метафоричних родбинских етника („Кости наших прадедова гледају нас из гробова"; „чета од двеста див-јунака", српска браћа, сународници – *Исто*: 45).

3. 5. Професионалне групе

Наспрам сажетости приповедног хронотопа и пара индивидуализованих главних јунака (Стевана и Елизабете), засићеност света приче постигнута је увођењем хетерогених професионалних ГЛ: кондуктери, носачи, гардероберке, келнери, служинчад, „беспрекорна послуга", колеге и професори, „сеоске газде, трговци извозници, новчари и индустријалци, виша црквена јерархија и чиновништво" (*Исто*: 45), збор академика, дипломатски кор, учитељи, војници (у фургону, рањени), војне групе, совјетски виши официри и тенкисти, млади генерали, пуковници, ађутанти, коњаници, болничарке. Овај тип ГЛ се повремено конкретизује кроз опозитно сучељавање социјално маргинализованих и привилегованих група, или кроз класне разлике (служавке и имућни младићи).

6 Групни лик се јавља у наслову још једног Селенићевог романа, *Пријатељи с Косанчићевог венца*. Више о групним ликовима у паратексту наслова в. Милосављевић Милић 2018: 31.

3. 6. Политичке групе

Групни лик који образује политичко/идеолошко/партијско чланство може се посматрати и као подврста професионалних група. Због фреквенције и улоге коју имају у свету приче овде су засебно издвојени ГЛ који су у тексту именовани као: „комунисти, левичари, радикалски прваци, пијани бирачи, хајдучија, партизани", или, још чешће, антономазијом и перифрастично.

3.7. Хронотопизовани/ситуациони ГЛ

Прихватајући став М. Бахтина о начелној хронотопизацији књижевног јунака, под овом поткатегоријим подразумевамо другостепени идентитет ГЛ чије је постојање условљено неким конкретним ситуационим контекстом: сватови, званице на Елизабетином венчању, гости ресторана/клуба, пансионари, путници, купци, групни ликови у сцени аудијенције код кнеза Павла. Наспрам ове интегративне функције хронотопа (када се историодни или разнородни ГЛ налази на једном месту), јавља се трансгресивни хронотоп који пресеца ГЛ на различитим местима; нпр., бристолски студенти у пансионару, пабовима или на улици, припадници омладинске комунистичке организације у стану Медаковића, или у јавном простору итд.

3. 8. Генерацијски и културолошки идентитет ГЛ

Тему студентског живота и школовања српских младића на престижним европским универзитетима у међуратном периоду, која се развија у првим поглављима романа, као и сукоб вредносних ставова комунистичке омладине и београдске грађанске класе, тематизован у последњим поглављима, прате генерацијске групације јунака. Нараторови нови бристолски познаници, студенти и колеге и Михајлови „Визиготи", и једни и други као припадници „друга света" (*Исто*: 29), носе снажан интерпретативни имаголошки потенцијал. У културолошком кључу опозиције између „дошљака и рођених" могу се читати ГЛ у значењу „туђина" и других/другачијих, сагледаваних кроз етички видокруг различитих јунака: „педери" и „гузичари", грађани, православни ђаци, странци које не могу разумети „политичност Срба", „као што ми", како мисли Елизабета „не схватамо масовну оданост источњака хашишу" (*Исто*: 89). По доласку у Бристол, Стеван ће све Енглезе поделити по језику:

> [...] само после неколико дана проведених у Лондону постало је сасвим јасно да ми ваља Енглезе делити не на паметне и глупе, лепе и ружне, мушке и женске, већ пре свега макар неко време, на оне које разумем и на оне чију ниједну изговорену реч нисам кадар препознати. Разумевао сам образоване особе које су се љубазно трудиле да говоре једноставним и чисто казаним речима, мање оне који су, олењени неким

ружним сплином, својим фрфљањем омаловажавали све па и моју потребу да схватим оно што слушам (*Исто*: 32).

Групни ликови у Нанкином светоназору ослањају се на културно сучељене стереотипе: „Нанкине поделе људи биле су јасне и дводелне: жене и мушкарци, газде и слуге, часни, умни, пристојни, и они који су се изметнули у развратне интережџије. Управо захваљујући Нанки, ја сам од првих корака знао да то што сам мушко, доноси част, али ствара и обавезе" (*Исто*: 49).

3. 9. Идентитетски немаркирани ГЛ

Насупрот именованим конкретним групама, Селенић, нарочито у наративним (епским) и аргументативним деловима романа, неретко помиње уопштене групе: народ, свет, јавност, друштво, нараштај, чија је рецепција контекстуално условљена и зависна од њихових релација са конкретизованим ГЛ. Такви идентитетски немаркирани ГЛ најчешће припадају и „великим интерменталним јединицама" (Palmer 2010: 117). Као језички алтеритети истих ликова, ова поткатегорија може бити условљена субјективном перспективом јунака, какав је случај са аспектуалношћу ГЛ у Елизабетиним првим писмима, где је, услед непознавања људи и прилика у Србији, видљива когнитивна дистанца према другима (паметни људи, група пријатеља, трансфузија класа, група младића).

3. 10. Реификовани и мртви

Као последњу издвајамо категорију предмета, животиња и неживих који имају статус ГЛ. С обзиром на романескни сиже, очекивана је њихова појава на завршетку приче, када Стеван одлази на фронт по тело свог погинулог сина. Тромплејски статус (Вукићевић 2024) ових ГЛ (лешеви, „млади и мртви", „надувана телеса раскомаданих коња" – Селенић 2015: 202), указује на онтолошку и фигуративну семантичку раван у Селенићевој концепцији ГЛ у овом роману.

4.

Каталошки опис само идентификује номиналне типове ГЛ, на основу њега стичемо варљиву и нејасну слику о њиховој присутности у свету приче, али још увек не и шири увид у њихова својства и улогу. Ради свеобухватније анализе, издвајамо неколико истраживачких аспеката, релевантних за ГЛ у роману: реторика, физички и психолошки профил ГЛ, начини (само) испољавања (представљање говора и мисли, невербална комуникација), начини међусобне интеракције ликова, колективни идентитет ГЛ (самосвест

о припадању групи), динамика (не)припадања групи, степен видљивости чланова у оквиру ГЛ,[7] скала променљивости и тзв. статус ГЛ.

У наставку ће посебно бити речи о трансфикционалном потенцијалу ГЛ, с обзиром на то да о претходно наведеним аспектима ГЛ пишемо у засебном раду.[8]

4. 1. Скала променљивости и транссветовни статус ГЛ

Драму јунакâ и њихове трагичне судбине у роману не прати аналогна драматика ГЛ. Заправо, на скали променљивости као једном од индикатора разликовања индивидуалних и ГЛ, групни ликови су знатно мање подложни промени и више су статични. Такође, ова опозиција је пропорционална њиховом профилисању; оскудна карактеризација (само именовањем), која захтева веће ослањање на меморисано искуство реципијента, задржаће се на прототипским стабилним својствима ГЛ, док ће физички изглед и психолошко, или перцептивно и когнитивно профилисање (у смеру: текст → опште знање), показивати више или мање одступање од прототипа и, самим тим, имати већи динамички потенцијал. Групни ликови у роману остају непромењени – или зато што се појављују само једном у свету приче (таквих ГЛ је највише из Стеванове енглеске фазе), или, насупрот томе, услед понављања у форми лајтмотива, или зато што су више објекти расуђивања него актери догађаја. Будући већ довршени, групни ликови као да се лебдећи крећу кроз свет приче, не остављајући траг или не захтевајући да читалац прибегава оној рецептивној стратегији коју је Волфганг Изер назвао „лутајућом перспективом".[9] С обзиром на поменуто приповедно тројство, може се пре говорити о релационој идентитетској променљивости ГЛ; исту поткатегорију (етнике, професионалне групе), не виде на исти начин Стеван, Елизабета и Рахела, али то више говори о разликама између ових јунака него о ГЛ. На проблем алтеритета ГЛ указује и њихово контекстуално премештање; нпр. перцепција ратника, који су у Михајловој представи херојске жртве; након непосредног Стевановог искуства по доласку на фронт перцепција се мења од ироније до самилости, а са тим се мења и њихов етички профил.

Идентитетске варијације отварају питање транссветовног статуса ГЛ. Неесенцијалистички приступ ГЛ као скаларном феномену и изостанак властитог имена као идентитетске ознаке и услова транссветовног путовања јунака, проблематизују овај аспект ГЛ, док, са друге стране, типизација и/

7 Палмер примећује да се у енглеском роману с краја 19. в. периферни чланови групе не именују или не издвајају посебно (Palmer 2010: 120).

8 Резултате истраживања које се односи на реторику ГЛ, његов физички и психолошки профил, представљање говора и мисли и атмосферички аспект ГЛ у овом Селенићевом роману, изложили смо у реферату саопштеном на међународној научној конференцији „75-годишњица српске филологије", која је одржана на Универзитету у Букурешту, 27–28. септембра 2024. године.

9 То је можда и разлог због чега покаткад читаоци превиђају не само функцију и значење ГЛ у наративу већ и саму његову егзистенцију у свету приче.

или недостатак диференцијације омогућавају његово лакше премештање кроз светове (прича).[10] Премда је транссветовност и трансфикционалност инваријантно својство имплицитног или контекстуалног ГЛ, природа и идентификација пандански односа унутар експлицитног ГЛ знатно је сложенија. Оно што индивидуалном јунаку омогућава трансфикционалне варијације – властито име, континуитет и истост, у случају ГЛ много ће више зависити од општих чинилаца колективног искуства реципијента[11] него од конкретних информација из текста. Полазећи од става Сент-Желеа о трансформацији као кључном елементу миграције јунака, когнитивно оријентисани наратолози наглашавају да чисто текстоцентрични приступ, који искључује когнитивни метод, није довољан да објасни зашто јунаци остају препознатљиви упркос бројним променама, односно, због чега читаоци препознају већ познате ликове упркос свим модификацијама, ревизијама, варијацијама и адаптацијама којима су подвргнути (Rüggemeier, Shively 2021: 420).

Таксономија ГЛ, изложена у овом раду послужиће нам и као основа за њихов типолошки опис у погледу транссветовног потенцијала.

4. 2. Екстратекстуалност ГЛ

Будући да се екстратекстуални парњаци односе на релацију између реалних историјских људи и њихових фикционалних двојника који, како примећује Ј. Марголин (2007: 70), имају „од текста независан живот" („text-independent life"), у роману се такав статус може приписати етнонимској и политичкој поткатегорији ГЛ. Срби, Београђани, Мађари или Јевреји у свету приче су фикционални пандани метакогнитивном концепту конкретног етника; из перспективе „реалистичке онтологије лика" (Reicher 2010: 114), као прототипске верзије које су и саме „типови типских ликова" (*Исто*: 119), ови ГЛ као „референцијални, предвидљиви и наглашени ликови" (Бал 2000: 99) јесу само условно екстратекстуални, при чему приближно задовољавају тек неколико услова трансидентификације. Математички речено, полазимо од најмањег заједничког садржаоца етнонима који се понавља у различитим фикционалним световима. Нема сумње да његово препознавање извор има у залихама културног знања и искуства реципијента, често, притом, без могућности да се прецизно опише или освести „ауторска интенција" (Еко 2001: 22) приликом њихове креације. Отуд је у основи сваког екстратекстуалног идентитета ГЛ колективно искуство које почива на стереотипима. Улога стереотипа као „оквира који омогућава појединцу да уреди и схвати сложеност своје перципиране стварности, и да дође до разумевања о њој кроз комуникацију са другима", (Florack 2010: 478) не мора нужно подразумевати и њихово негативно значење. Указујући на естетски

10 Упркос томе, литература која се односи на транссветовни статус књижевног лика (Doležel 2008, Danenberg 2008, Richardson 2010) углавном разматра индивидуалне јунаке и типове.

11 Уп: „Колективно искуство нужно је укорењено у (заједничким) обрасцима деловања и понашања. Осећај заједничке свести произилази из таквих образаца деловања" (Von Contzen, Alders, 2015: 226).

потенцијал „ликотворних матрица" преузетих из „клишеа популарних и књижевних стереотипа", Љ. Јеремић закључује да таквим „поступањем са стереотипима Селенић гради богату лепезу културно-историјски репрезентативних појава, боље рећи, целу једну националну културно-историјску типологију" (Селенић 2015: 321).

Транссветовни идентитет ГЛ који се заснива на стереотипној цитатности додатно инхибира могућност промене и наглашава његову статичност. Сложићемо се још једном са Љ. Јеремићем у тврдњи да је Селенића занимао

> начин на који су се претпостављени људски животи, одређене историјске егзистенције већ 'стврдли' у одређене знакове, говорне системе, одређена тумачења – различитих културних традиција, укључујући књижевну традицију, класних предрасуда, конвенција социјалних слојева, националне припадности и слично (*Исто*: 323).

Насупрот етничким групама, нешто веће екстратекстуалне варијације показују колективни политички фикционални пандани, нпр. партизани или комунисти јер, као и код индивидуалних транссветовних верзија, и код њиховог групног двојника важи да што је више прототип конкретизован, уз познат „матични дом", то ће његов пандан садржати снажнији транссветовни потенцијал. У складу с тим, патроними владајућих породица Карађорђевића и Обреновића активираће још интензивнији транссветовни ГЛ.

4. 3. Интертекстуални ГЛ

Будући да се под интертекстуалним парњаком подразумева верзија већ постојећег фикционалног јунака (нпр. Фауст, Хамлет), аналогни трансфикционални идентитет ГЛ захтева да се са јунаком премешта и његов шири дистинктивни контекст (хронотоп, односи са другим ликовима, физички и духовни профил), па је логично претпоставити да ће зависност ГЛ од таквог контекста онемогућавати појаву интертекстуалног ГЛ или умањивати могућност његове појаве. О могућим интертекстуалним сазвучјима, али не и правим интертекстуалним трансфикционалним панданима, може се говорити у ширем ауторовом поетичком контексту, који укључује и друге романе, а који се тиче истоврсних имаголошких представа менталитета. Полазећи од концепта „менталитета" као „дела колективне свести", З. Константиновић (2004: 42) наглашава његову отпорност према мењању и доследност у представама о појединим народима, што је била, како примећује С. Мацура, и једна од Селенићевих „опсесивних тема" и „поетичких константи" (Мацура 2011: 63; 113).[12]

12 С. Мацура посебно издваја тему истине и памћења, дошљака и пораза грађанске класе (*Исто*: 115, 130).

4. 4. Интратекстуални ГЛ

Троструки хомодијегетички наратор у роману погодује овом трансфикционалном типу ГЛ. Стеван, Елизабета и Рахела често испољавају сопствене идентитетске кризе, путеве и странпутице на подлози истих колективних идентитета који се у визури сваког од ових јунака појављују као алтеритети. У имагинарном дијалогу овог „драмског романа" (Јеремић 2015: 320) сучељавају се Рахелине и Стеванове представе о њиховим сународницима и сугрђанима, различити хетероимажи у Елизабетиној перцепцији српског народа, Стеванових рођака, колега и пријатеља, или сасвим другачији етички профили комуниста, односно победника и губитника из Михајлове и перспективе његових родитеља. Мултипликација ГЛ, као формално понављање (лајт)мотива, дословно пуни свет приче истим колективним јединицама. Динамику две категорије јунака, које се једна према другој постављају као огледало (не)препознавања,[13] Селенић користи и како би „причу историје" поставио као „општу раван приватних догађаја", повезао „судбинске теме појединца и друштва" и , како примећује Гојко Божовић, приказао „искуство појединачних људи у чељустима великих ентитета (историја, друштво, политика)" (Божовић 2004: 8). Трауму неуклапања у промењене друштвено-политичке и културолошке моделе у којима су се хотимице или нехотично, својом или неумитном вољом других, нашли главни јунаци романа, рефлектује, између осталог, и стална тензија између *ја* и *другог*, *нас* и *њих*, између *ми* и *они*, која се утолико теже превазилази уколико су управо ти други/страни део појединца. У тој дељивости „психолошких, интелектуалних, моралних и културних позиција" ликова (Рибникар 2004: 94) треба видети још један аспект узајамне зависности групних и појединачних ликова у роману.

5. Закључне напомене

Типолошки опис ГЛ у роману *Очеви и оци* имао је за циљ да представи до сада недовољно истражену наративну категорију јунака, на чија значења је указивано унутар фигуративних читања идеолошких и имаголошких аспеката Селенићевог света приче. Интегрисани у унутрашњи монолог наратора, лишени аутокарактеризације, сви ГЛ су објекат приповедања,[14] али, будући да су индивидуални ликови Селенићевих дела не само психолошки већ и културно-историјски репрезентативни, групном лику се мора приписати и улога (ко)конструкције индивидуалног и колективног иденти-

13 На метафору огледала у разликовању слике света индивидуалних ликова у роману указала је В. Рибникар: „Писма која Елизабета пише својој рођаци Рашели представљају неку врсту огледала у којем се догађаји представљају из другачије личне перспективе и исказују сасвим другачијим језичким изразом" (2004: 93).

14 М-Л. Рајан примећује да колективни умови, за разлику од индивидуалних, који су креативни и проактивни, једино пасивно рефлектују ставове чланова групе (Ryan 2011: 654).

тета ликова. Како хомодијегетичка наративна ситуација[15] не допушта плуралну фокализацију (о њој се може говорити само условно, као саставном делу сингуларне фокализације троје наратора), односно, изостају примери експлицитне интерменталне фокализације, у роману *Очеви и оци* ретки су примери посредоване мултиперспективизације и са њом повезаних вербалних, когнитивних, емоционалних и перцептивних аспеката ГЛ. Следећи навод, који описује понашање комуниста на слави код Јаше Продановића, илуструје такав један „когнитивни ланац" који настаје као учинак „интер- и интраменталне комплексности" ГЛ (Palmer 2010: 89):

> Видим на њиховим веселим и забављеним лицима да уживају што су краљевски неподложни осуди, фараонски власни да крше законе које сами прописују за све друге, као она три средњовековна витеза у Лимузену, која су доказивала своју сувереност тако што је један наредио да се комад земље засеје ситним новцем, други скупоценим свећама ложио ватру у кујни, а трећи, такође разметања ради, све своје расне коње живе испекао. 'Може нам се', говоре њихова победничка лица, 'толико смо уздигнути да смо изнад сваке осуде, други не смеју, али ми без опасности можемо и на слави бити, па ипак не изгубити ништа од своје комунистичке светости' (Селенић 2015: 157).

Насупрот главним начинима којима Селенић профилише своје индивидуалне јунаке („унутрашња тачка гледишта, обојена изузетно снажном емотивношћу", [...] „однос према другим ликовима и трансформација, рјеђе понављање и акумулација", Мацура 2011: 284), код ГЛ, као што смо показали, преовладава дискурзивни опис „већ стврдлих знакова" (Јеремић 2015: 323), понављање и мултипликација. Ова њихова својства не умањују улогу коју ГЛ има у јачању степена засићености света приче (њених идеолошких, етичких и емоционалних импликација, посебно унутар поларизације приватног и јавног), варијацији приповедног темпа (антитетичност драмског и епског говора) и жанровској екстензији романа, што су и теме које завређују будућа истраживања ове категорије јунака у Селенићевој поетици приповедања.

Литература:

Бајчета, Владан. *Књижевност с предумишљајем – стваралачка биографија Слободана Селенића*. Нови Сад: Академска књига, 2024.

Божовић, Гојко. „Грађански свет у роману *Очеви и оци*". У: Предраг Палавестра (ур). *Споменица Слободана Селенића – поводом седамдесетогодишњице рођења*. Београд: САНУ, 2004. 7–12.

Вукићевић, Драгана. *Тромплејска бића фикције*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2024.

Јеремић, Љубиша. „Лукава недоследност Селенићевог романескног писма: историја, идеологија, политика као узалудан говор". У: *Слободан Селенић* (прир. Марко Недић). Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2015. 319–327.

15 Указивањем на деликатност баланса између интраменталне и интерменталне мисли, А. Палмер, на трагу Бахтиновог описа ефекта читања, допушта могућност да сукцесија више сингуларних фокализација изазове плуралну фокализацију (Palmer 2010: 85).

Константиновић, Зоран. „*Timor mortis* или грађа за анализу нашег менталитета". У: Предраг Палавестра (ур). *Споменица Слободана Селенића – поводом седамдесетогодишњице рођења*. Београд: САНУ, 2004. 41–49.

Ле Бон, Гистав. *Психологија гомиле*. Ниш: Талија издаваштво, 2015.

Мацура, Сања. *Епитаф затртима – романи Слободана Селенића*. Лакташи: Графомарк, 2011.

Милосављевић Милић, Снежана. „Метонимијски код реалистичког наратива – типолошки приступ групном лику". У: *Поетика српског реализма, зборник радова*. Ур. Душан Иванић, Драгана Вукићевић. Београд: 2018, 23–55.

Палавестра, Предраг. „Поетика грађанског пораза". У: *Слободан Селенић* (прир. Марко Недић). Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2015. 309–319.

Рибникар, Владислава. „Од интроспекције до књижевног текста. Поетика приповедања у романима Слободана Селенића". У: Предраг Палавестра (ур). *Споменица Слободана Селенића – поводом седамдесетогодишњице рођења*. Београд: САНУ, 2004. 91–97.

Селенић, Слободан. *Очеви и оци*. У: *Слободан Селенић* (прир. Марко Недић). Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2015. 211–257.

*

Dannenberg, Hillary P. *Coincidence and Counterfactuality, Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. University of Nebraska Press: Lincoln and London, 2008.

Doležel, Lubomir. *Heterokosmika. Fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.

Eko, Umberto. *Granice tumačenja*. Beograd: Paideia, 2001.

Reicher, Maria E. „The Ontology of Fictional Characters". *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Edited by Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG: Berlin / New York, 2010. 111–134.

Florack, Ruth. „Ethnic Stereotypes as Elements of Character Formation". *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Edited by Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG: Berlin / New York, 2010. 478–506.

Margolin, Uri. „Character". D. Herman (ed). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge University Press, 2007. 66–79.

Margolin, Uri. „From Predicates to People like Us. Kinds of Readerly Engagement with Literary Characters". *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Edited by Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG: Berlin / New York, 2010. 400–416.

Palmer, Alan. *Social Minds in the Novel*. The Ohio State University Press, 2010.

Richardson, Brian. „Transtextual Characters". Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider (Eds). *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG: Berlin / New York, 2010, 527–542.

Rüggemeier, Jan / Elizabeth E. Shively. „Introduction: Towards a Cognitive Theory of New Testament Characters: Methodology, Problems, and Desiderata". *Biblical Interpretation*. 29 (2021): 403–429.

Ryan, Marie-Laure. „Kinds of minds: On Alan Palmer's *Social Minds*". *Style*. 45. 4. (2011): 654–659.

Tröhler, Margrit. „Multiple Protagonist Films. A Transcultural Everyday Practice". *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Edited by Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG: Berlin / New York, 2010. 459–478.

Voloch, Alex. *The One vs. Many. Minor Characters and the Space of the Protagonost in the Novel*. Princeton University Press, 2003.

Von Contzen, Eva / Maximilian Alders. „Collective Experience in Narrative: Conclusions and Proposals". *Narrative* 23. 2. (2015): 226–229.

Snežana M. Milosavljević Milić

GROUP CHARACTER IN THE NOVEL *FATHERS AND FOREFATHERS* BY SLOBODAN SELENIĆ

Taking the supposition that a group character (GC) has not been a separate research topic in the reception of Slobodan Selenić's work as a starting point, the paper aims at observing the group characters of Selenić's novel *Fathers and Forefathers* with the methodological grounding in the contemporary cognitive and narratological concept of "intermental thought" (Palmer 2010) and "collective entity" (Margolin 2010). Explicitly introduced GCs have been classified in the following subcategories typologically: big and small groups, *honeycomb and bunch of grapes*, actualized vs virtual GCs, ethnics, familial, relatives' groups and patronyms, professional and political groups, chronotype/situational GCs, generational and culturological GC identity, identity-wise unmarked, reified, and dead. In the second segment of the paper the transtextual aspects of GCs have been analyzed. The non-essentialist approach to GC as a sacral phenomenon and the lack of a proper name as an identity mark and a condition for a trans-world journey of a hero problematize this aspect of a GC, while the typification and/or the absence of differentiation enable its easier moving across the worlds (of stories). Even though the triphonic structure of the novel contains a triple cognitive narrative, based on the homodiegetic narrative situation of three characters (Stevan Medaković, his wife Elizabeth, and her friend Rahela), the explicit GCs are more legible in societal and referential than in the subjective, psychological, and meditative framework. All GCs, integrated into the inner monologue of the narrator, devoid of auto-characterization, are narration subjects. Since the individual characters of Selenić's works are not only psychologically but also culturally and historically representative, the role of (co)construction of the individual and collective identity of characters must also be ascribed to GCs.

Keywords: Slobodan Selenić, *Fathers and Forefathers*, group character, cognitive narratology

792.02:821.163.41
821.163.41.09-31 Селенић С.
COBISS.SR-ID 186482185

Goran Gavrić
Fakultet savremenih umetnosti, Beograd
gavricgoran8@gmail.com

RASLOJENOST IDENTITETA U PROSTORU I VREMENU: POZORIŠNA ADAPTACIJA ROMANA *OČEVI I OCI* SLOBODANA SELENIĆA

Ključne reči: identitet, nacionalni identitet, identitet prostora, nerazumevanje, otuđenost, pozorišna adaptacija, rekvizite, praznina, odsustvo, smrt
Apstrakt: Roman *Očevi i oci* Slobodana Selenića prodire duboko u porodične odnose, koji postaju još složeniji i zamršeniji zbog narušene identitetske strukture likova. Problem nacionalnog identiteta otkriva i kulturne razlike, a promena identiteta prostora ne prati samo metaforički šire shvaćen problem identiteta, već i doslovno predočava geografske podele i problem stranca u tuđoj zemlji. Iz takvih identitetskih previranja proizlazi i nerazumevanje između članova porodice Medaković, pa se stoga pogrešno može zaključiti da je uzrok neslaganja nedostatak ljubavi. Iz tog razloga Elizabeta i Stevan imaju grižu savesti i osećanje krivice, jer misle da nisu dovoljno učinili kako bi sina Mihajla sačuvali najpre u okrilju porodice, a potom i doslovno – da ne izgubi svoj život. Kada je reč o pozorišnoj adaptaciji Selenićevog romana, rekvizite imaju značajnu ulogu jer su i same izvor osećanja koja postaju još intenzivnija u sadejstvu sa likovima. Na kraju romana se pokazuje da zapravo smrt razrešava malo toga, budući da su otuđenost i odsustvo samo još više prisutni nakon pogibije Mihajla.

Identitet prostora i identitetska struktura likova među kojima vlada nerazumevanje

U romanu *Očevi i oci* (1985) Slobodana Selenića postoji problem identiteta, najpre u pogledu samih ličnosti, ali isto tako i nacionalne pripadnosti, što je povezano i sa nerazjašnjenim identitetom prostora. S obzirom na to da je i u samom romanu teško utvrditi identitet prostora – jer granice praktično ne postoje, a likovi su izolovani u sopstvene nevidljive teritorije unutar već postojećih fizički jasnih i vidljivih prostora – taj zadatak je svakako još teži kada je reč o pozorišnoj predstavi. U tom kontekstu je uloga rekvizita dosta bitna, jer već sama pozornica ruši i prevazilazi svoje fizičke granice prikazujući mnoštvo različitih prostora. Članovi porodice Medaković: Stevan, Elizabeta i njihov sin

Mihajlo žive u istom prostoru, u istoj državi, ali se čini kao da to nije dovoljno da se oni povežu na pravi način. Na to utiče i činjenica da iako je utisak da je taj prostor (barem u onom geografskom smislu) jedinstven i nedeljiv, što je donekle i u skladu sa relativno malom površinom koju zauzimaju glavni akteri, ipak dolazi do njegovog identitetskog cepanja, što se odražava i na problem identitetske strukture likova.

Kako je zapravo moguće poistovetiti identitet prostora i osobe ako je jasno da su to sasvim različite vrste identiteta? U svrhu pojašnjenja ovog identitetskog problema nadovezaćemo se na primer iz kratke priče Edgara Alana Poa (Allan Poe) *Pad kuće Ašera* (*The Fall of the House of Usher*, 1839). Naime, na kraju ove priče iznenadna svetlost je obasjala dvorac, pukotina na njemu se raširila i zidovi su se razdvojili, i uz grmljavinu je cela građevina utonula u duboko jezero (v. Po 2010). U ovom slučaju se dvorac identifikuje s likovima, što znači da i u Selenićevom romanu narušavanje prostora u kojem tri glavna lika obitavaju ukazuje na međusobnu otuđenost i razbijanje njihove zajednice.[1] Na samom početku romana Stevan opisuje bračni krevet kao tvrđavu u kojoj već dve decenije vlada bezbolna i bespolna praznina:

> Sa dva debela jastuka ispod leđa, više sedim no što ležim u mojoj, kraljevski prostranoj, starinskoj postelji koja je, što se mene tiče, makar dve decenije već, središnje i najbezbednije mesto u našem bezbednom zabranu. Čujem otkucaj zidnog časovnika. Devet sati (Selenić 1990: 5).[2]

Ovom smanjivanju prostora, odnosno traženju sigurnog utočišta u vidu zabrana nakon sinovljeve smrti, prethodila je podela, tačnije cepanje (poput kuće Ašera) stana na drugom spratu u koji su se Medakovići uselili 1926. godine. Taj stan im je 1945. godine oduzet i podeljen na dva nejednaka dela, pri čemu su veći deo komunisti dali majoru Šiljku, a manji deo je ostao njima. Interesantno je da, za razliku od kuće Ašera, stan Medakovića nije podeljen na dva jednaka dela, i nije se prilikom podele ni rascepio i srušio (recimo, da je kojim slučajem zgrada pretrpela nemačko ili savezničko bombardovanje). S obzirom na to da je u Poovoj priči smrt Roderika i njegove sestre bliznakinje Madelin nagovestila rušenje dvorca s kojim su oni bili identifikovani, roditeljsko nadživljavanje svoga poginulog deteta u Selenićevom romanu značilo je

1 Što je snažnije raslojavanje identiteta likova to je veća promena identiteta prostora i obrnuto, počev od ličnog, preko nacionalnog, religijskog, pa sve do polnog identiteta. Iako se na prvi pogled čini da je kod Elizabete i Mihajla problem nacionalnog identiteta veći – kao strankinje u tuđoj zemlji nevoljne da prihvati srpsku kulturu i mentalitet, i deteta iz mešovitog braka koje kasnije, sazrevši, nastoji da razvije u sebi srpski nacionalni identitet – i Stevan se jednako bori da tokom studija u Bristolu istakne svoju nacionalnu pripadnost (između ostalog, i drugačijim stilom oblačenja), ali da istovremeno u Beogradu izmesti svoje, srpsko nacionalno biće izvan granica Srbije, i to zbog društvenih i političkih prilika koje su razarale njegov nacionalni identitet. A kada je reč o polnom identitetu, on dobija jednu drugačiju dimenziju već nakon pogibije Mihajla na Sremskom frontu, kada se između njegovih roditelja Stevana i Elizabete javila dvodecenijska bespolna praznina. Isto tako, iako se nepromenljivost polnog identiteta uopšte ne dovodi u pitanje, on je ipak na početku romana stavljen na izvestan test kada je Stevan pogrešno procenio homoseksualne pretenzije svog cimera Roberta Rekama kao znake prijateljstva.

2 I na kraju romana je Stevan u ulozi naratora, ali sada opisuje kuhinju i trpezarijski sto kao zabran, gde on i Elizabeta sede jedno naspram drugog i sve vreme ćute.

i dalju, višedecenijsku tugu i agoniju koja je oličena u drastičnom smanjenju, ali ne i potpunom uništenju njihovog životnog prostora.[3] Stan u kojem žive Stevan i Elizabeta u velikoj meri podseća na kuće u mnogim Poovim pričama koje su opisane kao neka vrsta „žive grobnice", jer njih dvoje kao da su živi sahranjeni u svom domu nakon gubitka sina. U tom smislu, Stevan u jednom trenutku kaže da njegov i Elizabetin prekid s prošlošću u svoj istini treba videti kao njihovu stasalost za smrt:

> Mi smo, moja Elizabeta i ja, jednog dana umrli, tamo negde pre dvadeset godina, a mrtvaci, i kad nastave da žive, ne sećaju se svojih bivših života, sasvim bezvrednih u Tanatosovom carstvu naše svakodnevice, carstvu Boga koji, mada gvozdena srca, smrtnike – kako legenda kaže – oslobađa uspomena (Selenić 1990: 118).

Jedini živi svedok rušenja kuće Ašera je Roderikov prijatelj iz detinjstva (ujedno i pripovedač u priči) koji je bio gost, dok je Stevan jedini narator nakon Mihajlove pogibije, jer Elizabeta iako je živa istovremeno deluje kao da je mrtva budući da ne progovara ni reč (pre tragičnog događaja i ona je bila narator). Stevan se identifikuje sa sadašnjim stanom, ne i sa onim prethodnim koji samo opisuje kao narator, jer mu to ne dopušta njegovo trenutno psihičko stanje koje se ne može poistovetiti sa fizičkim prostorom „nerasceplјenog stana".[4] Kada je reč o nacionalnom identitetu, ponekad deluje da je Stevan čak i kritičniji prema srpskom narodu (mada je ta kritika najčešće usmerena posredno na političke vođe) nego što je to Elizabeta. Tako je on zaključio iz razgovora sa svojim profesorom Slobodanom da se u Jugoslaviji ne vodi politika zarad kakvog opipljivog cilja, već da Jugoslavija postoji da bi se u njoj i strančarilo do samoiscrpljenja:

> Međutim, kako se i poslednji mali palanački političar, koji nema nikakvih dela za sobom, oseća važnijim i jačim od najboljeg, ali nepolitičnog stvaraoca u bilo kojoj oblasti, to sam, zajedno sa svojim profesorom, ubeđeno verovao da nije spojivo sa boljim običajima upuštati se u tu crnu i prljavu srpsku i jugoslovensku pomamu (Selenić 1990: 123).

3 Bez obzira na to što se gubitak kuće nalazi visoko na psihološkoj skali stresa i tuge, i čak je blizu, ili u nekim slučajevima i više pozicioniran od gubitka bližnjih, smrt deteta je potpuno drugačije iskustvo i ne može se dovoditi u vezu na taj način. Iz tog razloga nema smisla pretpostavljati da su Elizabeta i Stevan bili pošteđeni makar gubitka svog doma.

4 Marilin R. Čandler (Marilyn R. Chandler) ističe kako je u *Padu kuće Ašera* identifikacija pripovedačeve ličnosti sa kućom temeljno utvrđena i pre nego što pripovedač do same kuće stigne. Kako ulazi u nju, izjednačavanje fizičkog sa psihičkim prostorom postaje sve eksplicitnije. Prema ovoj autorki dvoznačnost, jedno od najprodornijih sredstava kojim se ostvaruje konfuzija identiteta počinje u naslovu, gde i „pad" i „kuća" imaju barem jedno figurativno i jedno doslovno značenje između kojih narativ oscilira, sve dok kategoričke distinkcije između doslovnog i figurativnog, vremenskog i prostornog ne počnu da se urušavaju: „U kući se ogleda njen stanar Roderik Ašer koji je takođe udvostručen u svojoj sestri bliznakinji i opet u pripovedaču, koji opisuje sebe u izvesnim aspektima kao blizanca Roderika. Efekti udvostručavanja se umnožavaju u celoj priči dok sve ne postane analog ili slika svega drugog – granice identiteta se razbijaju ne samo među likovima nego i među kućom, telom, prirodom i tekstom, a sve to manifestuje sličnosti strukture i ponašanja koje ih vezuju u klaustrofobično blizak metaforički odnos. Čitalac, nakon što je ušao u tekst, na kraju biva uvučen u mračni i neobični lavirint, baš kao i pripovedač, i tako postaje još jedna karika u ovom lancu dvojnika" (Chandler 1991: 50, prev. G. G.).

Međutim, različite životne okolnosti i sinovljeva pogibija kao ključna, postepeno su Stevana udaljavale od stalnih pokušaja da razreši tu unutrašnju identitetsku dilemu, koja se odvijala duž samo naizgled širokih fizičkih granica, i to počev od njegovog odlaska u Englesku na studije. Šansa da, u izvesnom smislu, raskrsti sa srpskim nacionalnim identitetom bila je najveća kada se praktično rastao od politike, što ga je sprečilo u nameri da na Slobodanov poziv 1941. godine pristupi Srpskom kulturnom klubu. To bi mu omogućilo da sa Elizabetom i Mihajlom preko Cetinja stigne do Londona i na taj način najverovatnije sačuva sinovljev život (mala je verovatnoća da bi Mihajlo u takvim prilikama odlučio da ode na Sremski front), a time i porodicu. Stevan se pita da li bi tako odagnali smrt iz kuće, pa ih stoga i sudbina ne bi oduvala u skroviti zabran – tvrđavu u kojoj su, kako narator kaže, dvadeset godina Elizabeta i on mrtvi počivali.[5] Dvojnost, ili čak raskol, u Stevanovoj ličnosti – činjenica da je, uprkos svojoj bolnoj svesti o limitiranim vrednostima (mentalnim) i sposobnostima (radnim i stvaralačkim), kao i budućnosti srpskog naroda, ipak bio patriota, čak i protivno svojoj volji – predstavljala je nepremostivu prepreku za Elizabetu, koja nije mogla to da razume. Ovo je pak proizvelo još veću otuđenost među njima, što je dalje vodilo i ka produbljivanju osećaja nerazumevanja. Stevan na jednom mestu i priznaje kako ne može da se oslobodi te dvojnosti svog bića:

> Ni danas ne umem objasniti zašto se moja ljubav prema zemlji i narodu uvećavala sa izrastanjem svesti o njihovim manjkavostima, ali znam da se ova dva suprotna ustremljenja čudno dopunjuju u nerečivo ali ipak celovito nacionalno osećanje (*Isto*: 143).

I kod Elizabete postoji izvesna dvojnost pojačana time da je stranac u tuđoj zemlji, pa se čini da je upravo iz tih razloga nerazumevanje između nje i Stevana još veće, nepremostivo. Iako s jedne strane kritikuje srpsku kulturu i mentalitet – opisuje kako učenici pljuju na ulici, a drugovi utiču loše na Mihajla i njegov uspeh u školi, ima predrasude na osnovu priča da su Srbi divlji i grubi, često upotrebljava i reč Vizigoti (Stevan i reč Huni), recimo onda kada opisuje sinovljeve drugove komuniste, odnosno partizane koji su gotovo uništili njihov stan tokom danonoćnih sastančenja – ona uviđa i prednosti koje Srbi imaju u odnosu na Engleze, ističući englesku izveštačenost (naročito više engleske klase koja glumi konverzaciju). Ona uvažava visoko obrazovane prijatelje i kolege svog supruga iz Srbije, pri čemu ne zapostavlja ni ostale profesije hvaleći, na primer, svirače koji u Engleskoj ne sviraju tako dobro. Međutim, i u njenim pohvalama Srba i Srbije, za koje se ne može reći da su neiskrene, povremeno se može prepoznati, pa makar i samo u naznakama, izvesno osećanje engleske superiornosti u odnosu na druge narode. U skladu sa tim, Elizabeta u pismu iz novembra 1925. godine, opisujući Rašeli svog svekra Milutina kao pravog gospodina, ne propušta da istakne kako je reč o engleskim manirima:

5 Trebalo bi obratiti pažnju na to da je Selenić postavio Stevana u ulogu naratora onda kada je već doživeo bolno iskustvo smrti sina, ali i nakon što je prošao kroz ostale bitne životne događaje, pa je u tom smislu neophodno njegova identitetska previranja sagledavati iz te proširene perspektive.

> Ali stari gospodin Medakovič je drag i tako pristojan. Ima dostojanstvo. Ima neka viktorijanska crta na njega. Tako prav, uvek ozbilian, perfektno peglani pantaloni. Da vidiš kako on savija cigareta, to je religionski ritual (Selenić 1990: 95).

Ipak, ranije pomenuta Elizabetina dvojnost izražena je i u pogledu polne disproporcije kada je reč o toj engleskoj nadmoći, s obzirom na to da je viktorijanski seksualni diskurs posebno idealizovao buržujsko muško telo koje se odlikuje zdravljem i dugovečnošću, izdržljivošću i produktivnošću, kao i poreklom i rasom. U tom smislu, njoj je kao Engleskinji bilo lakše da prihvati višu klasu u Srbiji možda i pre nego u Engleskoj, naročito ako uzmemo u obzir to da je u viktorijansko doba buržujsko muško telo upotrebljavano za označavanje inferiornih tela žena, nižih klasa, starih i nezapadnjaka.[6] Elizabeta tako nema problem samo sa identitetskom dvojnošću (što je problem i kod Stevana), odnosno taj problem se kod nje dodatno usložnjava zbog činjenice da je stranac u tuđoj zemlji.[7] Ovde možemo napraviti paralelu sa dramom, odnosnom tetralogijom, *Henri VI* (*Henry VI*, 1591) Viljema Šekspira (William Shakespeare), u kojoj je akcenat na ženi kao strancu; svi muški likovi su Englezi, a među Francuzima ima i žena. Ženski lik je zapravo granični i on definiše čovekove granice, iako nikada dvosmisleno, ima različite nazive: „senka", „drugi", „stranac", „tuđinac", „autsajder" (v. Šekspir 1963). Smrću Henrija V 1422. godine činilo se da je njegova zemlja bila na ivici da izgubi svoju poslednju tvrdnju o muškom principu, to jest svoj sopstveni identitet, pošto u Šekspirovoj mitološkoj geografiji Engleska predstavlja muškost kao što Francuska predstavlja ženstvenost (Fiedler 1973: 54).[8]

U prvoj sceni prvog dela Šekspirove drame čuje se oštar jauk koji nagoveštava da su samo žene ostale da oplakuju mrtve, dok u poslednjem, osmom delu Selenićevog romana odjekuje Stevanov panični krik – „Nemoj" (zbog straha da će supruga videti svog sina bez lica) u istom trenutku kada je Elizabeta tražila da se digne pokrov kako bi videla telo Mihajla. U Selenićevom delu uloge se menjaju, pa je muškarac taj koji je kriknuo, dok Elizabeta kao žena ne oplakuje smrt sina, već ostaje nema, još više se zatvara u sebe nakon tragičnog događaja, odlazeći stalno od kuće u želji da se osami. U Selenićevom romanu Stevanov krik se ne može shvatiti kao pretnja budući da je naslednik mrtav, dok je nakon smrti Henrija V ostao da kraljevstvom vlada njegov sin

6 Elizabetin stav prema nezapadnjacima može se videti iz pisma Rašeli od januara 1926. godine: „Ali, naravno, ja vidim drugo lice takodže. Ima Beograd u kome ukročeni ljudi sviraju muzika, ima Beograd u kome svi mare i svadžaju. Beograd koji čita, bistri politika, društvene krize, ali – sve to u okolina koja je orijent" (Selenić 1990: 107).

7 Trebalo bi napomenuti da je i Stevanov otac Milutin došao iz Slavonije, koja je bila pod Austrougarskom, i da je dadilja Nanka obojicu učila srpskim običajima.

8 U slučaju kada žena ima stvarnu moć u širim okvirima, njena pozicija se ipak, za razliku od Elizabetine, u potpunosti menja. Tačnije, u tom slučaju polna diskriminacija i podređenost žene kao slabijeg pola nije više od bilo kakvog značaja. To se može videti i na primeru imperijalnih pretenzija viktorijanske Engleske, u iskazivanju njene nadmoći na britanskom ostrvu. Tako je kraljica Viktorija prihvatila i propagirala viktorijanske stereotipe o Škotima kao primerima primitivne, ali plemenite muškosti, i škotskim planinskim krajevima kao divljim i zabačenim, iako unutar bogate civilizovane Engleske. U tako konstruisanom prihvatanju i spektakularizaciji Škotske, Viktorija je javno prikazala englesku kontrolu nad divljom muškom Škotskom (v. Martin 2009: 40).

Henri VI, koji je bio predodređen da nikada ne postane muškarac. Mihajlo je to svoje (moglo bi se reći i prerano) sazrevanje u muškarca, koje je bilo podstaknuto identitetskom krizom zbog rascepa između engleske i srpske nacionalne pripadnosti, platio glavom ne dočekavši da se dalje razvija u muškarca[9] (iako je verovatno mislio da će se živ vratiti iz rata[10] i da će ratno iskustvo možda biti prvi važan stepenik u tom sazrevanju).

Iako se u *Očevima i ocima* može uočiti pritisak na Stevana koji dolazi spolja, u vidu njegove žene strankinje, pa možda i izvestan strah od neke vrste feminizacije koja bi se mogla usaditi u ipak patrijarhalnu strukturu porodice Medaković, ne može se reći da to, kao u Šekspirovoj drami, predstavlja određenu opasnost. Za razliku od Selenićevih opisa identitetskih previranja, međusobnog nerazumevanja i neprihvatanja svoje uloge u porodici, Šekspir se u pomenutoj drami bavi stvarnom opasnošću koja se nadvila nad Engleskom jer nema muškarca sposobnog da dalje vodi zemlju.[11] Kod Šekspira pomenuta ženska pretnja nije stvarna, već pre metaforički oličava moć muškog vladara, pa je interesantno u tom pogledu uporediti je sa apsolutnom vladavinom jedne žene četiri veka kasnije u Engleskoj, kraljice Viktorije.[12] Poređenje vladavine u Engleskoj sa slučajem Elizabete kao Engleskinje u tuđoj zemlji, posmatrano i hronološki i polno, otkriva jednu inverziju – na početku (i u Srbiji, ali naročito u Engleskoj kada se tek upoznala sa Stevanom) Elizabeta je težila na neki način viktorijanskim vrednostima i nadmoći ženskog uma nad muškim, da bi vremenom (kada je videla da nema više kontrolu nad sinom, odnosno da ga je praktično izgubila i pre nego što je poginuo) ne samo ostala bez te prividne moći, već se i potpuno povukla u svoj unutrašnji svet. I sam nemoćan, iako je muškarac koji bi ipak trebalo da preuzme inicijativu, Stevan je od Elizabete tražio pomoć da ne izgube Mihajla:

> Elizabeta najčešće na moje apele nije odgovarala. Kršila bi ruke, prestrašena, i svaki put se za po korak povlačila dublje u mrak svoje pećine, iz koje sam još samo video njena dva

9 O Mihajlovoj unutrašnjoj borbi i neutoljivoj potrebi da se u jednom trenutku gotovo odrekne engleskog nacionalnog bića u korist srpskog, svedoče sledeće Stevanove rečenice: „Šta mu je – Bože milostivi – što mu je poluenglestvo njegovo smetalo! Pa ako jeste, što ga nije zaboravio, i majku nesretnu na miru ostavio?" (Selenić 1990: 296). Međutim, njegovo dokazivanje srpskog identiteta započelo je još u školi kada je namerno, da bi bio prihvaćen od strane srpskih učenika koji su imali lošiji uspeh od njega, počeo da dobija trojke umesto petica; zatim se u malo starijem dobu to dokazivanje nastavilo još većim intenzitetom od trenutka njegovog pristupanja komunistima (tada je Mihajlo organizovao u stanu roditelja sastanke svojih drugova komunista koji su gotovo rasturili njihov dom, i to je zapravo predstavljalo kulminaciju identitetskog rascepa njegove porodice posredstvom rušenja identiteta prostora).

10 Takav optimizam je mogao biti podstaknut i činjenicom da je Mihajlo bio novajlija, o čemu svedoče i sledeće reči Moše Pijade upućene Stevanu: „Koliko znam, priprema se odlučna bitka; proboj Sremskog fronta, upravo ovih dana. Pravac glavnog udara je od Mohova na Dunavu do Tovarnika. Nije verovatno da će vaš sin kao novajlija biti baš na njemu. Glavu gore, gospodine Medakoviću. Eto njega na belom konju za mesec dana natrag" (Selenić 1990: 329).

11 U *Henriju VI* je opisano kako jedino Džon Talbot u čitavoj Engleskoj zavređuje, kao veliki vojskovođa, on ima ulogu muškarca koji je sposoban da se odupre upadu ženskog spolja i navirućoj feminizaciji iznutra. Njegova suprotnost je Džon Fastolf koji je kukavica i nije dostojan svetog imena viteza (v. Fiedler 1973: 54).

12 Viktorijin muž princ Albert, kome je ona dodelila zvanje Njegovo Kraljevsko Visočanstvo bio je poznat kao Princ Pratilac bez plemićkih počasti i praktično nije imao bilo kakvu moć.

preplašena oka, unezverena, zelena, oka zverčice koja oseća dolazak nepogode... (Selenić 1990: 301).

Odnos između oca i sina u Selenićevom i Šekspirovom delu može se dovesti u vezu, naročito ako uzmemo u obzir činjenicu da je u emblematičnim scenama engleski pisac opisao smrt i Džona Talbota i njegovog sina, iako je dobro znao iz svojih izvora da njih dvojica nisu umrli zajedno. I kod jednog i kod drugog sina može se uočiti tvrdoglavost i problem poštovanja očinske figure – kod Šekspira, na primer, kada Talbot mlađi na očevo pitanje: „Da li će sve nade tvoje majke ležati u jednoj grobnici", odgovara: „Da, radije nego da osramotim utrobu svoje majke" (v. Šekspir 1963); a kod Selenića prilikom Stevanovog opisa sopstvenih osećanja kada je Mihajlova dedinjska drugarica Jelena donela pismo u kojem ih obaveštava da im je sin primljen u Trideset prvu srpsku udarnu brigadu i da je već na putu za Sremski front: „[...] pored oštrog, majčinskog straha za život čeda našeg, zaljuljala se u mojoj utrobi i ona očinska neman ozlojeđenosti sinom koji radi sve natraške i drukčije no što priliči" (Selenić 1990: 323).[13] Pritom, Talbot sinu (iako bezuspešno) po svom blagoslovu naređuje i da ode sa bojišta, dok Stevan ne samo da nije imao priliku da to učini, nego je osećao i grižu savesti što su poslednje reči koje je uputio sinu (pre odlaska na front i pogibije, i to na engleskom) bile: „I wish you were dead" (Voleo bih da si mrtav).[14]

Postoje sličnosti i kod očeva iz oba dela jer su i jedan i drugi otuđeni od svojih žena i ne razumeju ih dovoljno dobro, iako svaki od njih to izražava na drugačiji način. Tako je Džona Talbota, iako on govori o svojoj ženi, nemoguće zamisliti kod kuće budući da tek na bojnom polju on postaje ono što stvarno jeste, pri čemu pokazuje i lojalnost svojim borcima (v. Šekspir 1963). S druge strane, Elizabeta kritikuje Stevana što se osamljuje odlazeći često u svoj kabinet na Pravnom fakultetu da prespava, dok se istovremeno čudi što za to vreme ništa nije uradio u svojoj profesiji i napominje kako je lenj.[15] Takođe, Stevan je osećao da nije uspeo dovoljno da pokaže naklonost i odanost svom sinu, što je očajnički pokušavao da nadoknadi odlascima kod Moše Pijade, kao i kod drugih komunističkih funkcionera poput Đilasa, s molbom da vrate Mihajla.[16] S obzirom na to da nije uspeo da vrati sina sa fronta, on se stalno preispitivao da li je dovoljno učinio, prebacujući sebi zašto nije išao i do Tita ili do svojih engleskih prijatelja. U jednom trenutku zbog ogromnog osećanja krivice što je dopustio da Mihajlo ode na front Stevan pomišlja kako ne samo da je izneverio sina, nego da je čak pokazao i osvetoljubivost prema njemu:

13 Šekspir poredi odnos Talbotovih sa Dedalom i Ikarom, jer i Ikar je bio tvrdoglav i nije slušao očeve savete da ne leti previše visoko, ali ni previše nisko kako ne bi upao u more (up. Šekspir 1963).

14 Ovo se desilo tokom jela za kuhinjskim stolom, kada je Stevan, besan što je Elizabetu ispitivala OZNA (Odeljenje za zaštitu naroda), pitao Mihajla da li je nekome govorio o posetama majčinog prijatelja i ljubavnika Patrika Vokera njihovoj kući. Ovde se Elizabetin krik, koji je bio kratak jer ga je prekinula hitrim stavljanjem ruke na usta, može uporediti sa Stevanovim prekinutim krikom na sinovljevoj sahrani (v. Selenić 1990: 316–317).

15 U tom smislu bi se moglo zaključiti da Stevan, za razliku od Talbota, ne pokazuje dovoljnu lojalnost svojim studentima i kolegama.

16 Šekspir ističe kako je biti odan otac sinu i sin ocu najveća od svih vrlina (v. Šekspir 1963).

> Ili – strašno je i pomisliti, ali ne smem reći da je nemoguće, presuditelju moj – nisam li u zatamnjenom delu svoje ogorčene duše želeo sina zlobno pustiti da ispašta, pa se čašću svojom i uzaludnošću pokušaja tek pravdam? Zlu misao, neočinsku osvetoljubivost, ubistvenu želju prikrivam? (Selenić 1990: 331).

Ako je Elizabetina identitetska muka veća negoli i Stevanova, i to zbog činjenice da se žrtvovala dolaskom da živi u tuđoj zemlji, čini se da je Mihajlov identitetski rascep najveći zbog toga što je on dete iz mešovitog braka. Iz tog razloga ovaj rascep započinje od nacionalnog identiteta, a o njegovim razmerama svedoči činjenica da čak ni Elizabetini napori da dobro nauči srpski (kako bi se približila sinu koji je napravio kopernikanski obrt u pravcu srpskog etosa) nisu makar ublažili nastalu štetu.[17] Međutim, problem nacionalnog identiteta – zbog kidanja čak i onih spona koje su koliko-toliko držale članove porodice Medaković na okupu – vremenom je doveo do gubitka identiteta u širim okvirima. Naravno, potpuni gubitak (tačnije onaj doslovni) nastupio je tek samom Mihajlovom smrću iako bi se, sudeći po Elizabetinim pismima pokojnoj Rašeli, odnosno sučeljavanju Selenićevih živih i mrtvih likova, mogla u ovom delu naslutiti čak i postmortem egzistencija, tačnije kontinuirani nastavak identiteta i nakon smrti. Takva nada može biti dodatno podstaknuta zbog činjenice da od granate potpuno uništeno lice mrtvog Mihajla, čije je telo uz pomoć Vidosava Prokića pronašao Stevan u bagremaru kod Tovarnika, poništava postojeći identitet. U prilog tome da je lice ključni deo ljudskog tela koje određuje lični identitet (pre svega telesni) govori Stevanov strah da bi Vidosav mogao da povredi Mihajlovo lice kada je lopatom otkopavao leševe vojnika:

> Vidosav prestade razgrtati i pogleda me ispitivački, iskusan, ceneći treba li mi pomoć ili ne. Kada vide da se držim na nogama, odloži lopatu i stade rukama razgrtati zemlju sa Mihajla. Lica nema. Brljotina. Rupa ispunjena skorelom krvlju, mozgom i blatom. Crveno runo iznad skorene mase (*Isto*: 341).[18]

Simbolika rekvizita i njihova uloga u građenju praznine

Budući da pričanje priče u romanu nije isto kao njeno vizuelno prikazivanje u pozorištu ili filmu, ni utisak koji ostavljaju rekvizite neće imati

17 Nakon Mihajlove pogibije Elizabeta je počela da priča uglavnom na engleskom jeziku, jer nije više imala zbog koga da se trudi da govori na srpskom.

18 Selenić u svojim romanima neretko prikazuje likove bez nekih delova tela i na taj način dodatno provocira i podstiče na otvoreno preispitivanje problema identiteta. Tako i partizanka Savina, Mihajlova nadređena, nema levu ruku, dok je glavni lik u *Memoarima Pere Bogalja* (1968) bez obe noge. Činjenica je da u oba slučaja Selenić potencira promenu karaktera i neke osobine koje se ne bi možda ispoljile da ova dva lika nisu invalidi. Ipak, postavlja se pitanje (bez obzira na pomenute promene) u kojoj meri ti telesni gubici utiču i na promenu ličnog identiteta. U tom pogledu je zanimljivo mišljenje engleskog filozofa Džona Loka (John Locke), koji smatra da telesni udovi predstavljaju za svakog čoveka deo njega samog i zato se on prema njima odnosi sa simpatijom i brine se za njih: „Ako odsečete čoveku ruku, i time je odvojite od njene svesti o toploti, hladnoći i drugim delovanjima, ona više nije deo njegovog 'ja', kao ni najudaljeniji deo materije. Po tome vidimo da supstancija od koje se u jednom trenutku sastojala ličnost, može u sledećem trenutku postati drukčija, a da time lični identitet ne bude izmenjen; jer nema nikakve sumnje da ličnost ostaje ista i kad joj se odseku udovi koji su dosad činili njen deo" (Lok 1962: 360).

jednaki efekat na čitaoca i gledaoca. U pozorišnoj predstavi, odnosno TV drami *Očevi i oci*,[19] vreme gledaoca dok posmatra predstavu teče paralelno s vremenom fabule, za razliku od čitanja istoimenog romana u kojem su ta dva vremenska toka odvojena, a zadatak utoliko teži zato što se u procesu čitanja prožimaju različite vremenske ravni, vremenska skraćenja ili povraci.[20] U tom smislu, vremenski povratak u predstavi je gotovo nemoguć, budući da je ono što je prethodilo u datom trenutku već progutala prošlost, a sadašnjost se stalno kreće prema budućnosti. Iako su i u romanu opisane rekvizite, zbog izostanka vizuelnih referenci čitaočeva pažnja se preusmerava više na osećanja likova i njihove kompleksne odnose; suprotno, u pozorišnoj predstavi same rekvizite su značajan izvor osećanja kod gledaoca i stoga imaju važnu ulogu u sadejstvu sa likovima.[21] Rekvizite naglašavaju pre svega prazninu, to su komadi nameštaja raštrkani po čitavoj pozornici, preko kojih su rasprostrti beli čaršavi koji asociraju na otuđenost, zatim na problem nacionalnog identiteta kod Stevana, Elizabete i Mihajla, kao i problem stranca u tuđoj zemlji, što je naročito izraženo kod Elizabete. Za razliku od predstave, u romanu se beli čaršav praktično pojavljuje samo na kuhinjskom stolu za kojim nemi sede Elizabeta i Stevan, na bračnom krevetu u kojem njih dvoje uglavnom leže otuđeni jedno od drugog,[22] i kada Stevan i Vidosav prenose na belom čaršavu mrtvog Mihajla, prvi držeći ga za izuvena stopala, a drugi za ramena: „Stavljamo Mihajla na prostrtu ponjavu. Preostalim delom ponjave ja ga prekrivam – pomislih – kao Elizabeta svoju bebu kada se otkrije u snu da ne nazebe. Zatim u sanduk" (Selenić 1990: 341–342).[23]

Kada je reč o ovoj sceni u TV drami, postoji problem upravo zbog činjenice što ova televizijska forma koristi kadriranje, krupne planove i snimanje pod različitim uglovima, pa tako u jednom trenutku kamera u krupnom planu prikazuje Mihajlovo netaknuto lice.[24] U pozorišnoj predstavi

19 Premijerno je izvedena i snimljena u režiji Zorana Ratkovića, 3. maja 1996. godine u Ateljeu 212.

20 Proza, naročito duže prozne forme kao što je roman pogodan su materijal za pravljenje adaptiranog scenarija, gde veći obim romana i znatno kraći scenarija pruža veće mogućnosti za selekciju, iako bi trebalo istaći da je i selekcija sama po sebi nezahvalan i kompleksan proces koji donosi poseban niz problema.

21 Prilikom analize vremenskih tokova u pozorišnom izvođenju romana *Očevi i oci* trebalo bi naročito obratiti pažnju na ograničenu mogućnost prikazivanja istovremenih zbivanja, kao i premeštanja sektora vremena, jer opšti problem retrospektivnog prikazivanja događaja u pozorištu, u značajnoj meri određuje i gledaočevo percipiranje vremena predstave.

22 Elizabeti je sa Patrikom mnogo prijatnije kada idu na izlete nego dok u krevetu vode ljubav, jer je u tim prilikama on, za razliku od Stevana, odlično razume, što opet pokazuje da je u njenom braku sa Stevanom glavni problem nerazumevanje.

23 Ako se vratimo na potencijalnu Mihajlovu postmortem egzistenciju, nije slučajno što je ovde opisan beli čaršav jer bela boja asocira na duha i ono iza smrti, dok bi crna boja samo direktno nagovestila smrt koja je već uveliko nastupila.

24 Iako je, naročito u današnjim okvirima televizije i televizijskih formata, TV drama spora forma i osim pomenutih osnovnih tehnika snimanja ne može da pruži ništa više od predstave što film već na mnogo višem nivou ne ostvaruje, ona ima i jednu dobru stranu koja se odnosi na TV arhivu predstava, odnosno rešavanje problema nepostojanosti, u poređenju sa postojanošću dramskog teksta, i to pomoću video-tehnologije. Takođe, snimljena predstava može da se proučava detaljno na TV monitoru nakon događaja onoliko često koliko je potrebno, bilo kao celina ili u delovima. Ako je istraživač video originalno izvođenje i samo koristi video-snimak kao ispomoć za pamćenje, opasnost od subjektivne infiltracije tumačenja tehničara (snimatelja) se smanjuje, ali se još ne eliminiše u potpunosti (v. Zuber-Skerritt 1984: 9).

gledaoci uživo ne bi ni primetili tu manjkavost, što za film važi i u većoj meri, jer bi pomoću šminke i vizuelnih efekata lice bilo uverljivo predstavljeno kao da je stvarno razneto granatom. U TV drami najveći akcenat je stavljen na pomenute rekvizite prekrivene belim čaršavima, koji podsećaju na duhove i tako asociraju na svet živih i svet mrtvih.[25] Kod Avgusta Strindberga tipičan primer starog švedskog rituala žalosti pronalazi se u činjenici da su prozori na levoj strani prekriveni belim čaršavima, dok se u *Duhovima* (*Gengangere*, 1881) Henrika Ibsena pojavljuje prostrana baštenska soba, sa vratima na levom zidu i dvoja vrata na desnom zidu.[26] Interesantan je detalj sa Reginom koja zaliva cveće, kiša pada tokom celog prvog čina, a publika mora biti iritirana zvukom kiše, tako da je pogađa tišina njenog prestanka na otvaranju drugog čina. Slično Strindbergovoj junakinji i Stevan pred sam kraj romana opisuje svoje stanje posredstvom zalivanja živice u novembru 1945. godine, što se može dovesti u vezu sa poslednjim trzajima da život ne utihne:

> Sam sam. Mihajlo pod zemljom. Elizabeta otišla. Nisam ni ja tu. Počinje poslednji dan moga života, dan koji, evo, traje već dvadeset godina. Na njegovu početku sam. U našem zabranu. Živicu sadim, zalivam je, svakim danom svet sve slabije vidim kroz sve gušći čestar. Čekam ženu i želim što i ona: da umrem i živim mrtav. Zaboravljam svoj život,

25 Selenić je, kao i Tadeuš Kantor (Tadeusz) u svojim kasnijim komadima, koristio u ovom romanu sopstveni život kao izvorni materijal i polaznu osnovu (i sam je bio stranac u Engleskoj tokom studija), a preokupacije su mu bile porodica, sećanja i smrt (up. Cioffi 2011: 45). U Kantorovom *Mrtvom razredu* (*Umarła klasa*, 1977), lutke su glasnici smrti koji upadaju u zemlju živih i sredstvo koje koriste živi kako bi istražili zemlju mrtvih (v. Braun 1996: 84). Budući da su lutka i živi glumac ovde jednaki i da oboje suočavaju publiku sa pojmom smrti, možemo poći od činjenice da su i glumci poput lutke neživi, odnosno mrtvi. Stoga se Kantor kreće ka smrti na jedan drugačiji način, uključujući elemente smrti od samog početka i konfrontirajući ih sa samom smrti. U prilog tome idu i scene u kojima jedan i više učenika u razredu podižu ruke kao da nešto žele da kažu, ali nema nikoga da ih sasluša. Prateći Kantora, tako dolazimo do ideje o mrtvom glumcu, što podrazumeva izmenjeno tumačenje njegove smrti na sceni. Kod Kantora su likovi obučeni u crnu odeću, kao da se spremaju za svoju sahranu. Kantorovi ostareli likovi imaju želju da se vrate u mladost, da ponovo kreiraju svoje avanture i grehove, praznike i sahrane. U *Mrtvom razredu* glumci u nekom trenutku počinju da igraju lutke, ali i da ih pokreću. Tako se barem na momente glumci i lutke bude iz mrtvih, neživo postaje živo. Kantor nas, takođe, vodi na jedno putovanje između sadašnjosti i prošlosti (v. Wajda 1997). I u Ibsenovoj čuvenoj drami *Kada se mi mrtvi probudimo* (*Når vi døde vågner*, 1899) vajaru Rubeku kao model glavnog lika njegovog remek-dela „Dan uskrsnuća" poslužila je Irena. Rubek je sreće posle dosta vremena i ona mu govori da je bila mrtva mnogo godina. U nekom trenutku ona kaže: „Kada se mi mrtvi probudimo i shvatimo da nikad... nikad nismo ni živeli" (v. Ibsen 2001). Po uzoru na Kantorov *Mrtvi razred* urađena je predstava *Očevi i oci* (2024) reditelja Veljka Mićunovića, koja je proglašena za najbolju na 69. Sterijinom pozorju. Bez obzira na to što je za poređenje predstave sa romanom (između ostalog i zbog većeg broja rekvizita) pristupačnija predstava iz 1996. godine, činjenica je da je uzimanje ideje koja je na tragu Kantorove predstave i svedenost scenografije (slične klupe kod kojih je razlika samo u tome što ovde nisu u ravni nego idu u visinu od četiri nivoa) sa gotovo samo jednim malim drvetom u saksiji kao rekvizitom, proizvelo predstavu koja je dublje proniknula u glavnu ideju i probleme Selenićevog romana, ali i ostvarila viši umetnički dojam od prethodne predstave.

26 U centru sobe je okrugli sto sa stolicama okolo njega; na stolu su knjige, magazini i novine. Dole levo je prozor, ispred kojeg je mala sofa sa stolom za šivenje pored nje. Iza scene se otvara soba u nešto uži konzervatorijum, sa zidovima od velikog stakla. Na desnom zidu konzervatorijuma su vrata koja vode u baštu, a kroz stakleni zid nazire se sumorni fjordski pejzaž, prikriven stalnom kišom. *Duhovi* počinju sa veoma detaljnim opisom sobe u kojoj se cela radnja odvija. To je scenografski mimetički prostor koji označava emocionalno zakržljalo i fizički frustrirano stanje života likova (Murray and Keefe 2016: 210).

stran i nepoznat, kao da se dogodio nekom drugom. We've lived dead ever since! (Živeli smo mrtvi od toga doba) (Selenić 1990: 350).

Ovde Stevanovu i Elizabetinu sudbinu možemo uporediti sa Jokastinom smrću i Edipovim padom u dvočasovnoj Bibisijevoj produkciji *Kralj Edip* (*Oedipus the King*, 1986) iz Sofoklovih tebanskih tragedija, na koje ukazuje crni čaršav. Članovi hora su obučeni kao đakoni, Ismena i Antigona nose belo kao da su pričesnice, a na krst je obešen beli čaršav (up. McDonald 2007: 317). U predstavi *Očevi i oci* na pozornici je razmešteno drveće, bolje reći veće grane (iako stvarne) koje postavljene uspravno i fiksirane imitiraju pravo drveće.[27] Simbolika ovog drveća je veoma snažna, jer ono može da predstavlja i žive i mrtve likove, odnosno likove na granici između sveta živih i sveta mrtvih. S obzirom na to da drveće simbolizuje život, a u ovoj predstavi i ljude koji su zapravo mrtvi, samim tim se pojačava i simbolika glavnih likova koji žive, ali su u isto vreme i mrtvi. Ovde možemo napraviti paralelu sa romanom *Očevi i deca* (*Отцы и дети*, 1862) Ivana Sergejeviča Turgenjeva (Иван Сергеевич Тургенев) jer su neki od likova direktno povezani sa drvećem i šumom, koja se sastoji i od tzv. ljudskih stabala. Zanimljivo je da se i dvoboj između Bazarova i Pavla Petroviča odigrao iza jednog šumarka, poput onog bagremara gde je ležao mrtav Mihajlo. Noć pred dvoboj Bazarov je najpre počeo da piše pismo svom ocu, ali se predomislio i iscepao ga pomislivši sledeće: „Ako umrem doznaće; ali ja neću umreti. Ne, ja ću još dugo na svetu kuburiti" (Turgenjev 2014: 134). Takođe, tu noć je Bazarov sanjao da se Pavel Petrovič pojavljivao kao velika šuma s kojom se ipak morao tući. I mrtvački sanduci u kojima se sahranjuju poginuli srpski mladići sa Sremskog fronta (među njima i Mihajlo) napravljeni su od drveta, a budući da to drvo više ne može da raste oni stvaraju snažnu asocijaciju na odsustvo i smrt.[28]

Tako se zamršeni porodični trougao posredstvom odsečenog drveta od kojeg su napravljeni mrtvački sanduci, na kraju doslovno razbija smrću Mihajla i drugih mladića u ratu. Ipak, to ne označava i kraj za Elizabetu i Stevana, već samo nastavak njihove agonije koja je ispunjena beskrajnim odsustvom i prazninom.

27 Drvo predstavlja element koji razbija teatarsku atmosferu, jer je gotovo nemoguće prikazati pravo drvo na pozornici osim onog koje je u saksiji. Teško je zamisliti da klasično zatvoreno pozorište i pozornica budu izgrađeni na prostoru gde je izraslo drvo, tako nešto je praktično samo ostvarivo u pozorištu na otvorenom. Drvo, kao i čitavu floru, nemoguće je u onom svom izvornom obliku predstaviti na pozorišnoj sceni. Majkl Kirbi (Michael Kirby) smatra da u nekom pozorištu, za razliku od književnosti, postoji često mala ili nikakva razlika između znaka i njegove mentalne slike: „Za apsolutni realizam – drvo predstavljeno pomoću pravog drveta, na primer – ne može se reći da formira mentalnu sliku nečega što zapravo nije prisutno; slike su ono što je prikazano" (Kirby 1987: 46). A Vsevolovod Mejerholjd (*Всеволод* Мейерхольд) misli da pravo drvo izgleda grubo i neprirodno pored onog naslikanog, zato što njegove tri dimenzije stvaraju neskladnu notu sa dve dimenzije umetnosti (v. Mejerholjd 1976). Pozorište se odvija kao praksa koja je odmah označavajuća i potpuno stvarna. Svi pozorišni znakovi su u isto vreme fizički stvarne stvari: drvo je kartonsko drvo, ponekad takođe pravo drvo na sceni (Lehmann 2006: 102).

28 Stevan se u potrazi za telom mrtvog sina obreo najpre u vozu, a u furgonu su sa njim bila i dva starca koja su nosila sa sobom mrtvačke sanduke kako bi u njima sahranili svoje unuke Radisava i Glišu kada ih pronađu; Stevan je kasnije, kada je putovao volovskim kolima, nabavio mrtvački sanduk. Na pozornici njih dvojica sede na svojim sanducima (opisano je i u romanu), ali kao gledaoci nemamo nikakav utisak da su oni u vozu (to je moglo biti postignuto pomoću scenografije, zvučnih efekata itd.).

Literatura:

Braun, Kazimierz. *A History of Polish Theater, 1939–1989: Spheres of Captivity and Freedom*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1996.

Chandler, Marilyn R. *Dwelling in the Text*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1991.

Cioffi, Kathleen M. *Alternative Theatre in Poland, 1954–1989*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

Fiedler, Leslie A. *The Stranger in Shakespeare*. London: Croom Helm London, 1973.

Kirby, Michael. *A Formalist Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge, 2006.

Lok, Džon. *Ogled o ljudskom razumu I*. Beograd: Kultura, 1962.

Martin, Maureen M. *The Mighty Scot: Nation, Gender, and the Nineteenth-Century Mystique of Scottish Masculinity*. Albany, New York: Sunny Press, State University of New York Press, 2009.

McDonald, Marianne. „The Dramatic Legacy of Myth: Oedipus in Opera, Radio, Television and Film". *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Eds. Marianne McDonald and J. Michael Walton. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 303–327.

Mejerholjd, Vsevolod. *O pozorištu*. Beograd: Nolit, 1976.

Murray, Simon and Keefe, John. *Physical Theatres: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge, 2016.

Zuber-Skerritt, Ortrun (ed.). *Page to Stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1984.

Izvori:

Ibsen, Henrik. *Kad se mi mrtvi probudimo*. Rijeka: Adamić, 2001.

Po, Edgar A. *Pad kuće Ušera*. Novi Sad: Rubikon, 2010.

Selenić, Slobodan. *Očevi i oci*. Sarajevo: Svjetlost, 1990.

Selenić, Slobodan. *Memoari Pere Bogalja*. Beograd: Prosveta, 1991.

Šekspir, Viljem. *Celokupna dela, Henri šesti, I deo, Henri šesti II deo*. Beograd: Kultura, 1963.

Turgenjev, Ivan S. *Očevi i deca*. Beograd: Otvorena knjiga, 2014.

Wajda, Andrzej. *Umarła klasa*. TV movie, Ninateka, 1997. https://www.youtube.com/watch?v=a235hHGFIps&t=491s&pp=ygUMdW1hcmxhIGtsYXNh

Goran Gavrić

Identity Layering in Space and Time: Theater Adaptation of the Novel *Fathers And Forefathers* by Slobodan Selenić

In the novel *Fathers and Forefathers* (1985) by Slobodan Selenić, there is a problem of identity, first of all in terms of the person himself, but also of national affiliation, which is again connected with the unexplained identity of space. Considering that even in the novel itself it is difficult to determine the identity of the space – because borders practically do not exist, and the characters are isolated in their own invisible territories within already existing physically clear and visible spaces – that task is certainly even more difficult when it comes to a theatrical performance. In this context, the role of props is quite important, especially in the theater, because the stage itself breaks down and overcomes its physical boundaries by presenting a multitude of different spaces. Since the telling of a story in a novel is not the same as its visual presentation in theater or film, the impression left by the props will not have the same effect on the reader and the viewer. Although props are described in the novel, due to the absence of visual references, the reader's attention is directed more towards the feelings of the characters and their complex relationships; on the contrary, in a theatrical play the props themselves are a significant source of those feelings and therefore play an important role in the collaboration with the characters. The props emphasize the emptiness above all, but the pieces of furniture scattered all over the stage, over which white sheets are spread, are associated with alienation, the problem of national identity for Stevan, Elizabeth and Mihailo, but also the problem of a stranger in a foreign land, which is especially pronounced for Elizabeth.

In contrast to the play, in the novel the white sheet practically only appears on the kitchen table where Elizabeth and Stevan are sitting silently, on the double bed where the two are mostly lying estranged from each other, and when Stevan and Vidosav, the first holding him by his outstretched feet and others by the shoulders, carry the dead Mihailo on a white sheet. In the play *Fathers and Forefathers*, trees are placed on the stage, or rather larger branches (albeit real ones) which, placed upright and fixed, imitate real trees. The symbolism of these trees is very strong, because they can represent both living and dead characters, on the border between the world of the living and the world of the dead. Given that trees symbolize life, and in this play also people who are actually dead, the symbolism of the main characters who live but are dead at the same time is strengthened. The coffins in which the dead Serbian young men from the Srem front are buried (Mihailo among them) are also made of wood, and since that wood can no longer grow, they create a strong association with absence and death. Thus, the intricate family triangle is literally shattered by the death of Mihailo and other young men in the war, with the help of the cut wood from which the coffins were made. However, it does not mark the end for Elizabeth and Stevan, but only the continuation of their agony, which is filled with endless absence.

Keywords: identity, national identity, identity of space, misunderstanding, alienation, theatrical adaptation, props, emptiness, absence, death

821.163.41.09-31 Селенић С.
82.01
COBISS.SR-ID 186485513

Тамара Љујић
Институт за српску културу Приштина – Лепосавић
tamara.ljujic@gmail.com

ПРИПОВЕДАЊЕ ЖЕЉЕ У РОМАНУ *TIMOR MORTIS* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Кључне речи: *Timor mortis*, Слободан Селенић, приповедање, еротско, жеља
Апстракт: Ово истраживање бави се приповедањем жеље у роману *Timor mortis* Слободана Селенића, фокусирајући се на еротске аспекте односа између ликова и начин на који жеља формира њихове судбине. Хипотеза рада је да приповедање у роману функционише као средство за истраживање не само политичких и историјских контекста већ и интимних, еротских односа који обликују личности и међусобне интеракције ликова. Методолошки оквир се заснива на књижевној анализи приповедачких стратегија и наратолошком приступу у разумевању конструкције ликова. Анализа истражује како Селенић гради мотиве жеље кроз метонимију и еротски дискурс, истовремено истичући парадоксално одсуство жеље код појединих јунака.

Роман *Timor mortis* изазвао је велико интересовање публике, што се може видети у томе да је „тираж од 10.000 примјерака, необично висок и за оно вријеме и за величину тржишта, распродат за два месеца" (Бајчета 2024: 104). Истовремено, иако је награђен наградом Меша Селимовић, роман је „подигао немалу политичку прашину због пишчевог наводног националистичког и шовинистичког, те ксенофобичног приступа теми" (Мацура 2011: 50), при чему је (узимајући у обзир осетљиви политички тренутак и распад државе који ће ускоро уследити) највише критике упућено на оно што је одређено као „пишчева пристрасна слика рецентне историје, нарочито везана за судбину Срба у НДХ" (Бајчета 2024: 108). Потресне сцене страдања српског становништва у НДХ током Другог светског рата и данас остављају снажан утисак на читаоца, те се пажња тумача посвећена овом питању не чини безразложном. Па ипак, уколико се фокус помери са друштвених и политичких околности у којима је роман написан и објављен и посматра као самостално уметничко дело, роман *Timor mortis*, када је реч о доминантним темама, остаје у оквиру интересовања које је писац

исказао у претходним делима, те се, упркос обиљу историјских података, овај роман може одредити као „романескна феноменологија двије човекове најважније теме: љубави и смрти" (Бајчета 2024: 180). Начин на који се о овим темама приповеда у делу јесте значајни аспект кроз који се може анализирати целокупни свет књижевног дела.

Тема смрти, односно борба са смрћу и покушај да се кроз причу и причање она победи јесте главна тема у линији романа која се тиче односа Стојана Благојевића и Драгана Радосављевића:

> Стога се чини да је смрт равна забораву, односно да је нагон за остављањем на овом свијету некога ко памти једнак продужењу сопственог постојања. Тако истина и памћење долазе у нераскидиву везу, јер истина једног човјека, накалемљена у памћење другог, младог бића, постаје на неки начин гарант продужења властитог постојања и након физичке смрти. Они којих се нико не сјећа, стварно су мртви, једна је од порука Селенићевог петог романа (Мацура 2011: 109).

Различити су мотиви због којих ова два јунака приступају приповедању о свом животу. Драган књигу о животу суседа започиње као „покушај стварања објективне наративне истине о животу стогодишњака који га је провео кроз два вијека српско-хрватских односа" (*Исто*: 205). Након што је имао прилику да чује ужасне исповести избеглица из Хрватске, он покушава да кроз писање биографије Стојана Благојевића дође до сазнања о природи односа два народа:

> Нешто ће Старчев живот рећи – говорио сам себи и онда када сам у то почео да сумњам – нешто кабасто и једнозначно. Нешто што ћемо из тог заокруженог стогодишњег трајања и кретања дознати. Нешто важно, што нам, на нашу несрећу, стално, за длаку, измиче (Селенић 1990: 276).

Идеја да се у бележењу судбине једног појединца може извући значајна поука за целокупну заједницу, коју она кроз своје постојање још увек није успела да докучи, јесте идеја која је много ближа историјској науци него књижевности. Зато и метод којим прилази свом раду на разумевању Стојанове биографије потиче из историјске науке – он причу коју му Старац о себи прича не процењује са становишта лепоте саме приче, већ се према њој поставља критички и трага за другим доступним изворима који би га довели до истине о животу Стојана Благојевића. Укључују се материјални извори у виду писама, дневничких записа, новинарских чланака, али и сведочења људи који су били упознати са Стојановим животом. На овај начин ствара се привидна објективност успостављене биографије, те читалац стиче утисак да је упознат са најважнијим догађајима и личностима у Стојановом животу. На концу, и сам читалац је детаљно упознат са истраживањем, налик на детективско, које Драган излаже и које има за циљ да открије истину. Па ипак, потреба да се не само изнесу догађаји из живота једне особе и контекст у коме су се они одиграли већ и да се карактер и моралност те особе протумаче онима за које се пише, Драганово дело изводе из света историјског списа и преносе у свет књижевног дела.

Као што Стојан, говорећи о свом животу, заправо гради слику о себи за коју жели да остане запамћена, тако и оно што је Драган започео као историјски спис мења своју првобитну намеру:

> Увиђам, наравно, да намеравани трактат о Illustrissimusu Благојевићу поступно губи своју предметну усредсређеност и све више постаје прича о нама између шестоаприлске и октобарске битке за Београд (*Исто*: 251).

Сања Мацура у свом тумачењу истиче да је промена природе списа далекосежнија:

> у почетку, чини се да књига настаје из Драганове потребе да Старчев живот, искуство и знање остану забиљежени за будућа покољења, али што више одмиче и приближава се свом крају, постаје јасно да је то истовремено, чак и превасходно књига о свом аутору, о унутрашњој страни његове личности (Мацура 2011: 84–85).

Роман *Timor mortis* има два равноправна приповедача – Драгана и Стојана. До таквог нетачног закључка читаоца доводи привидна објективност у састављању биографије, која уклања из видокруга чињеницу да Стојан није приповедач на начин на који је то Драган, јер читалац не слуша Стојанове исповести, већ чита Драганова сећања на њих: „није неважно ни то да само један јунак има статус правог приповедача и да се све што други јунаци изговоре или напишу предочава кроз његову тачку гледишта" (Микић 1991:137). Чак и када је реч о евоцирању сећања и њиховом бележењу на папир, објективност остаје само привидна, јер оно што се представља као пуко бележење сећања на одређене разговоре подразумева да приповедач чини избор у томе које ће догађаје изнети пред читаоца као кључне за разумевање биографије Стојана Благојевића. Стога, цео свет књижевног дела и сви јунаци у њему морају се посматрати као конструкција Драганових списатељских настојања. Ово није неуобичајено, наука о књижевности је као један од основних постулата у тумачењу књижевног дела поставила да се унутрашњем приповедачу не може веровати на начин који се то чини када је реч о свезнајућем приповедачу, па ипак, читајући Селенићев роман, читалац ће поверовати у свет књижевног дела који он ствара, упркос томе или баш због тога што Драган признаје границе свог сазнања и разумевања догађаја. Владан Бајчета, анализирајући позицију приповедача у овом делу, увиђа значај да приповедач препознаје своја ограничења:

> умјесто лагодне позиције коју метанарација пружа – да се суверенije влада над приповједањем над којим је имплицитни аутор за један повлашћени степен уздигнут – у роману *Timor mortis* управо се признаје властита немоћ, па у извесном смислу и *пораз* драматизованог писца пред законитостима дуговјечније, изворне приповедачке ситуације (Бајчета 2024: 238).

Одлука аутора не само да ограничи могућност сазнања свог приповедача већ и да то ограничење истакне у причи морала је имати одређене последице на свет уметничког дела. Доделивши улогу приповедача једном од јунака дела, аутор је обезбедио да се читалац лакше поистовети са одабра-

ним јунаком, али је на рачун тога изгубио на уверљивости приче. Признање јунака о својим границама треба читаоцу да врати поверење у објективност приче, јер следи да јунак не пише о ономе што не зна. Ипак, ово је механизам ауторовог манипулисања читаочевим поверењем, јер Драган, заправо, само мисли да зна где су границе његовог сазнања: „Тачније, знао сам све шта се дешава у оданој глави Биљаниној, али очигледно, нисам знао шта се дешава у мојој" (Селенић 1990: 307). Да је ово његово мишљење нетачно, показује Биљанина реакција када јој исповеди своја осећања – он не схвата колико емоције утичу на његово тумачење догађаја, те је излишно говорити о његовој могућности да буде објективан. Утолико је позиција у коју је читаоца поставио аутор изазовнија – он стално мора имати на уму да сваки догађај коју му се представља као објективно преношење одређених дешавања заправо зависи од емотивног стања приповедача и перспективе с које их посматра:

> Случајно, баш на дан вешања, од свих дана бесконачног времена, Биљана је морала да добије грамофон. Или обрнуто – баш на дан када је Биљана добила грамофон, од свих дана, морали су да обесе петорицу младића на теразијске стубове (Селенић 1990: 92).

Александар Јерков, анализирајући српску прозу шездесетих година дошао је до закључка да се „приповедачи не разликују само као јунаци у својим причама, већ можда и више према нивоу приповедачке свести и умећу приповедања" (Јерков 1991: 76). Потребно је, стога, истаћи оне особине личности приповедача које имају кључни утицај на начин на који се обликује прича о јунацима Добрињске 15. Селенић пажљиво обликује свог јунака као некога ко не говори превише, неког ко бива одређен као *Auditore*. Стиче се утисак да он не учествује у догађајима, већ само записује оно што је чуо – често о другим јунацима читалац сазнаје на основу препричаних разговора и догађаја. У оваквом поступку се уочава пишчева вештина у грађењу књижевног јунака, јер се у други план стављају Драганова тумачења догађаја и поступака, те и када се јаве ова тумачења, читалац их не доживљава као интерпретације особе која је и сама емотивно уплетена у описана дешавања, већ као коментаре једног очевица.

Како је претходно наведено, Владан Бајчета је одредио љубав и смрт као две доминантне теме Селенићевих романа. Борба против смрти и заборава води на пољу приповедања, док питање које остаје неразрешено јесте на који начин се исказују и приповедају љубав и жеља међу супротним половима у овом роману. Анализа дела показује да остварене и срећне љубави међу супротним полом – нема јер

> у Селенићевом случају специфичност је то што социјалној, идеолошкој, политичкој и свакој другој сукобљености унутар друштвене заједнице у основи стоји судар а не додир полова, дубока мушко-женска отуђеност упркос заводљивој еротској привлачности која увијек и неумитно води у трагедију (Бајчета 2024: 186).

Селенић обликује низ „увјерљивих, живих женских ликова" (*Исто*: 185), чија се сексуалност приказује у низу сцена, али „такве сцене, упркос

експлицитности, нипошто не спадају у домен порнографског" (*Исто*: 207). Сексуална жеља женских јунака има значајну улогу у одлукама које доносе. Злата, јунакиња романа *Писмо-глава* жуди за Максимилијаном, док Радиша жуди за њом, при чему и једна и друга пожуда воде у пропаст – Злата умишља да носи Максимилијаново дете, док неузвраћена жеља („годинама место жене флашу сирћета имаш у кревету, припусти ме ко да ми нафору даје" [Селенић 1982: 305]) и фрустрација уништавају Радишину љубав и њихов однос. У роману *Убиство с предумишљајем*, питање сексуалне жеље и њених граница, код Јелене у односу са Јованом – осећајем да је њихов однос инцестуозан, у односу са Крсманом постојањем велике културолошке разлике – воде ка трагичном разрешењу овог љубавног троугла. За разлику од ове две Селенићеве јунакиње, у роману *Timor mortis* две главне јунакиње – Биљана Јевђић и „Миља Грубићева, alias Меланија Благојевићка" (Селенић 1990: 129) иако су објекти јаке еротске жеље, чини се да еротске жеље у њима – нема.

Миља Грубићева (Меланија Благојевићка) лик је романа који, иако има веома значајну улогу у свету књижевног дела, заправо није учесник догађаја времена у коме се приповеда и само обликовање њеног лика представља загонетку коју приповедач покушава да разреши у роману: „Старца познајем лично. Миљу – само замишљам" (*Исто*: 176). Драган открива да процес обликовања приче о Стојану Благојевићу може се конструисати само у разумевању њиховог односа: „Тврдим чак да је она, у извесном смислу, средишња личност – не толико Старчевог живота, колико Старчевих просвећених историја о животу Стојана Благојевића. Врло је важно запазити ову разлику" (*Исто*: 26). Миљи у Стојановим причама није намењена судбина коју Стојан као приповедач намењује себи – да буде сачувана од заборава који доноси смрт, већ целокупна њена личност бива инструментализована зарад идеализације њеног супруга. Да би постигао свој циљ и „градио споменик Стојана Благојевића намењен будућим покољењима" (*Исто*: 126), Стојан пред свог слушаоца изводи неколико различитих слика своје супруге – *Миљу тајанство само, Миљу прождирачицу* (*ворасксиозна Миља*) *и Миљу разблудницу*. Иако је карактеризација јунака помоћу именовања најпростији начин карактеризације, у Миљином случају ово није тачно, јер мноштво имена указује и на немогућност да се њена личност сведе на једно одређење. Праву Миљу Драган ће пронаћи у дневничким белешкама и новинама, када открива *Миљу мирацику* и *Миљу – Бошка Југовића*.

Као значајан алат у манипулацији начином на који представља Миљу, Стојан користи еротску жељу, и то на двоструки начин. *Миљу мирацику* Стојан покушава да прекрије истичући изузетно јаку сексуалну привлачност коју је осетио при њиховом првом сусрету:

> Појава господичне Грубићеве мене је, да кажем без околишања, просто порушила. Или ошамутила. Свеједно. Запазићете одмах, Auditore, да је редослед мојих утисака испретуран, али он није такав због збрке у приповедању. Не! Ја сам једноставно тог 20. августа око пет часова по подне некако наопачке сазнавао део по део девојчине појаве. Прво сам приметио (поново затвара очи) и занавек запамтио њену голу руку, и то не шаку коју ми је пружила ради поздрава, већ онај део на мишици где се ела-

> стична врпца усекла у белу кожу, густо попрскану жутим пегицама [...] пошто ми је мисао недолично, али неодољиво обрвана знањем [...] да исто тако милерам-беле и попрскане жутим пегицама морају бити и њене бутине (*Исто*: 28–29).

Како истиче Мишел Зерафа у својој анализи односа еротског и естетског, естетика еротике је естетика понављања, при чему „еротско дело се истиче по принципу метонимије", односно, „односи превагу естетика према којој један део означава целину коју треба открити" (Зерафа 1983: 20). Начин на који је прича испричана јесте начин на који се еротски мотиви јављају у свету књижевног дела и начин на који остављају јак утисак на слушаоца/читаоца. Стојан своју причу прича Драгану не само са жељом да пренесе измишљену еротску фасцинираност изгледом девојке коју упознаје већ је обликује тако да њоме заводи свог слушаоца, иако Драган то не примећује или бар читаоцима не преноси утицај који овакво казивање има на њега. Као што је у својим причама о *селестијалном задовољству* постигнутом у сексуалним односима са супругом нимало суптилно заводио Биљу, Стојан, доста суптилније, на исти начин манипулише Драганом када веома пластично покушава да му дочара путеност будуће супруге. На тај начин уклања се из фокуса политичко неслагање до ког долази још у првом разговору будућих супружника, када Миља замера Стојану што не брани српски језик од хрватских напада. Намера да духовни и интелектуални живот своје супруге ни у једном тренутку не изведе пред слушаоца открива се у начину на који је описује, те ће, у тренутку када се упознају, очи Миљине остати недостижне за Стојана:

> Причам вам Auditore, редом којим сам делове откривао и који памтим чак живље од самог догађаја. Никако другачије. Да ме је тог часа погодио гром, не бих умео да вам кажем какве су јој очи. Коса. Чело. Још на њих није дошао ред. Нисам их видео. Тада знам само руку, замишљам бутине и гледам ход [...] Коначно, Auditore, видим лице Миљино, огледало човеково душе. [...] Очи јој не видим. Очи су јој две сиве сенке, магла осветљена месечином, млечни пут на ведром и белом небу. Видим је потом целу. Седи у фотељи, прсата облих и мало повијених рамена, обрисе моћних бутина рђаво скрива њена плаветна хаљина (*Исто*: 29–30).

Миља тајанство само кроз овакво приповедање скрива *Миљу мираци-ку*. Па ипак, сакрити од Драгана *Миљу – Бошка Југовића* захтевало је да дође до потпуне деградације њеног карактера, што се и чини описивањем њеног односа према сину:

> Кад сам по сто први пут наишао на записе који, под разним датумима, руже Миљу као несавесну мајку њиховог јединца Станка, одмах сам нањушио да Стојан овим оцрњивањем замеће неки други, важан траг, траг који, био сам уверен, свакако треба следити (*Исто*: 152).

Стојан не само да пажљиво гради лик своје супруге већ се чини да са још већом пажњом пред слушаоца износи наводне реакције и осећања који се јављају поводом Миљине појаве у његовом животу. Драган би са правом могао да се запита како је Стојан за супругу изабрао жену тако

лошег карактера, или зашто је просидба уследила неколико година након првог сусрета (тек када је девојка већ сматрана уседелицом и тек онда када јој је мајка преминула), да приповедач себе није представио *ошамућеног* њеном појавом. Жеља мушкарца према жени коју упознаје и са којом ће ступити у брак, уместо сведочења у прилог постојања искрених емоција, заправо постаје простор манипулације: „Она, више него било ко други из многољудног ансамбла изведеног пред моје очи, служи за прикривање оног што Старац не жели да дознам" (*Исто*: 26). Да је Стојан добро оценио на који начин треба да заведе свог слушаоца не би ли постигао утисак који жели, сведочи и сам Драган: „Illustrissimus, наиме, дуго времена није за мене приповедач који казује истину; он *је* истина" (*Исто*: 125).

Миља развратница на сцену је ступила тек када је у Старчев живот ушла Биљана. И док је у литератури препознат значај ових сцена у композицији дела као „пишчев свјесно постављен хуморни антипод долазећој Биљиној пропасти" (Бајчета 2024: 233), њихов утицај на слушаоца је такође значајан:

> Стојан се ставља у службу да једној *невиној* девојчици – она своје *блудности* није ни свјесна нити познаје ту категорију – предочи *нечасности* њених поступака као нешто више него прихватљиво, чак пожељно (*Исто*: 234).

Па ипак, гледано из перспективе начина приповедања жеље у делу, ове сцене имају још један значај – у њима се јавља сексуално узбуђење јунака код којих се то не дешава у другим случајевима. И док се са правом може сумњати у истинитост када Стојан говори о еротској жељи према супрузи, она која се јавља према младој комшиници је очигледна, те ће и Драган приметити обновљену виталност која из ње потиче: „Дизао се на клецаве ноге и живахно, онако како би трчао да је кадар трчати, одлазио у кухињу" (Селенић 1990: 82). У односу Стојана и Биље приповедање жеље постаје једино могуће средство да до узбуђења између мушкарца и жене дође, и док би приповедање у било ком другом случају било предигра која би водила интимном чину, у овом случају оно је једини могући облик полног контакта.

И док је Стојанова жеља инструментализована, о еротској жељи у Миљи је тешко говорити. Све информације о сексуалним односима супружника сазнају се из перспективе супруга, који их излаже са различитим намерама, али опет, тешко је поверовати да би било која особа која осећа еротску привлачност према другој особи олако признала равнодушност објекта својих жеља да она стварно није постојала:

> Не помажући ми, гледајући негде преко мене, непокретна лица, са извесним знацима досаде, само што не зевне, допуштала је да скидам са ње одећу. [...] Будући да је њено моћно бело тело дуго, необично дуго, бивало равнодушно, без и једног знака занимања за моје руке (*Исто*: 135).

Опис интимних односа супружникâ указује да у Миљи не постоји еротска жеља која је усмерена ка Стојану. Њена реакција која се јавља на-

кон његовог дугог завођења додирима је, заправо, одраз сексуалне жеље и реаговања тела на стимулацију која му се пружа. Свакако би се разлог за недостатак еротске жеље могао тражити у њеној разочараности супругом, али и некој врсти депресије у којој се налазила. Ипак, овакви описи Миљу, заједно са Биљаном, стављају у групу јунакиња у којима пожуде нема.

Лик Биљане Јевђић се својом појавом у делу наметнуо читалачкој пажњи и стога је потпуно оправдано тврдити да се „Биљана наметнула као средишњи јунак" (Бајчета 2024: 233). Ово запажање, иако тачно, заправо много више указује на стање у коме се Драган налази, јер управо је његова заинтересованост та која овом лику даје значајан простор у причи. Иако своје дело почиње са намером да напише биографију личности коју сматра значајном за део историје српског народа, услед јаких емоција које се у њему јављају, он напушта првобитно интересовање и централни део приче заузимају Биљана и његов однос према њој.

Претходна анализа је показала да је аутор, ограничавајући сазнање свог приповедача и стављајући то у први план, у одређеној мери допринео да читалац има више поверења у Драганову причу него што је то уобичајено када је реч о причама које се приповедају у првом лицу. Ово ће нарочито бити значајно када у деветом поглављу Драган преокрене ток своје приче и призна да је њене одређене аспекте прећутао: „Све доскора нисам чак ни знао да сам себе готово сасвим избрисао са слике на којој је за све остале било довољно места" (Селенић 1990: 279). Да би објаснио овај поступак, приповедач има потребу да представи своју личност читаоцу. Физички деформитет јунака утицао је на његово школовање и, самим тим, на социјализацију у детињству. Комплекси који су се јавили због физичког недостатка утицали су на његову социјализацију током живота: „Осујећивао сам сваки покушај пријатељског приближавања, рекао бих, по навици" (*Исто*: 283). Усамљенички начин живота, проузрокован траумама насталим као последица неуспеха успостављања пријатељстава у детињству, а затим и смрт родитеља, кључне су информације у разумевању односа који ће Драган имати према Биљани. Она у његов живот улази преко звука – и пре него што је први пут види на тераси он ће постати сведок њених сексуалних односа. Биљином појавом на тераси сексуална жеља пробуђена звуцима из суседног стана добија предмет на који се усредсређује, уз запажање да она „не само да није личила на блудницу, већ је због изгледа њеног руменог лица деловала као – девојчица" (*Исто* 73–74). Хуманизацијом објекта своје жеље долази се до развијања Драганових емоција према Биљани. И док је однос са супругом Стојану послужио да покуша да сакрије од Драгана, али и будућих покољења, одређене аспекте своје биографије, однос који Драган има са Биљаном га наводи да, заправо, разоткрије себе читаоцу колико је то могуће.

Лик Биљане је на научном скупу који је одржан о Селенићевом делу у јуну 2024. године у Београду изазвао дискусију. Заузете су две супротне стране, које су у питање довеле њену моралност, при чему је једна тврдила да се о моралу једне „блуднице, швапске наложнице" (Селенић 1990: 77) не може дискутовати, јер га она, својим одабиром посла – нема, док је друга

страна заузела став да се она може окарактерисати као позитиван јунак, будући да није свесна на који начин посао којим се бави угрожава вредности заједнице којој припада. Ово питање се наметнуло тумачима, јер је оно кључно питање које ће окупирати приповедача. И док Драган најчешће заузима став прве групе истраживача и Биљану именује као *фуксу*, Стојан ће дати понајбољу одбрану њеног карактера: „Свраку можете заштитити од мраза, можете је гађати из флобертке да више не куса просо по стрњишту, али не можете је морално осуђивати, побогу!" (*Исто*: 106). Када Жорж Батај истакне да „Људски дух је у власти најнеобичнијих порива. Он је непрестано у страху од самог себе. Сопствена еротска узбуђења ужасавају га" (Батај 1980: 9), пажња се усмерава на неспремност човека да се суочи са сопственим жељама. У Драгановом случају ово осећање је још више изражено јер је објекат његових жеља морално упитна особа. Разговор који води са Старцем кључан је за разумевање односа који има према њој:

> – Фуксу не чини квартир фуксом.
> – Него шта?
> – Душевни састав (Селенић 1990: 76).

Неспособност да прихвати да осећа привлачност, али и љубав према проститутки, као и дуготрајна сексуална фрустрација, довешће Драгана до злочина – он ће једне вечери силовати Биљану, а затим у наредном периоду то још три пута поновити. Све док не утврди Биљанин *душевни састав*, неће моћи да призна осећања која има. И док је Драган пишући о деловима Биљаниног тела када је по први пут посматра на тераси направио еротску сцену, опис њеног плеса у Лотос бару заправо разрешава све сукобе који се у њему јављају:

> Њене руке, савршено усклађене у обављању сваког посла, одједном су постале сувишне и на великој сметњи запосленој играчици. Ни у једном часу нису изгледале као продужетак њеног тела, као нешто што игра. Имао сам жељу да прићем позорници и да јој узмем та два сувишна предмета (*Исто*: 342).

Драган се на месту у коме се одвија један део Биљаниног неморалног посла заправо уверава да се, упркос послу којим се бави, њена моралност не може довести у питање, јер у њеном односу са муштеријама сексуалне жеље нема:

> Незграпност Биљанина, била је незграпност детета које опонаша одраслу трбушну плесачицу и професионалну фуксу, чини исте покрете, понавља блудна увијања која је видела и пресликала, али још није разумела, [...] чедност је претрајавала, упркос времену и околностима, јер је била духовног, а не телесног порекла (*Исто*: 344).

Духовни састав Биљанин, упркос послу којим се бави, Драган види као очуван, јер она тај посао не обавља да би задовољила по сваку цену жеље свог тела. Овде се долази до парадоксалне ситуације да у јунакињи која је проститутка, и према којој су усмерене жеље главних јунака у роману – Драгана и Стојана – жеље заправо нема. Она се само на тренутке

појављује у тренуцима када Стојан препричава своје сексуалне односе, односно *селестијална задовољства* која је доживео са супругом. Разлог за то је што је ово једина прилика када Биљану неко, заправо, заводи. У трансакционом односу са Немцима, или кроз насиље којом над њом почини Драган – завођењу, које Зерафа види као нужно интелектуално или духовно (Зерафа 1983: 119), места нема. Зато Биљана осећање љубави не доводи у везу са еротском жељом:

> Она, иако је сасвим неприкладно свом узрасту била милосница, одлази са овог свијета не искусивши истинску љубав, у увјерењу да то осјећање једино и може постојати између ближњих, односно породице, коју је као сироче са своје стране пронашла у „Дракчету" и „Чичи" (Бајчета 2024: 242).

Како истиче Сања Мацура, од свих Селенићевих јунака Биљана доживљава најстрашнију судбину (Мацура 2011: 272). Ова тврдња је сасвим тачна када се узме у обзир начин на који је убијена, али и чињеница да је доживела сексуално насиље од стране некога кога је доживљавала као члана породице. И док су досадашња истраживања била сагласна у томе да Биљана није заиста свесна своје блудности, постоји једна реченица која нијансира овакву тврдњу. Када Драган насрне на њу, једна од реченица коју ће она изговорити да би се одбранила је: „Куче, срамота је" (Селенић 1990: 311). Биљана не схвата идеју националне части и на који начин њени поступци вређају заједницу којој припада, мада право да чланови заједнице буду увређени не пориче. Истовремено, неоптерећеност великим идејама обезбеђује јој да у својим муштеријама, иако су непријатељи, види људе са различитим судбинама, који, као и побеђени, сносе одређене негативне последице рата. Стога, када је реч о Биљаниној блудности, она није свесна да заједница на проститутке гледа као на особе које не могу или не желе да контролишу своје сексуалне пориве, те не само да ступају у недоличне односе, већ чине још један морални преступ када такво понашање уновче. Не разумевши стварно шта је то пожуда, она разуме да чини нешто што је друштвено неприхватљиво, али само зато што стално бива због свог понашања изложена осуди заједнице. Зато однос са Драганом описује као срамоту, јер у једном блиском, скоро па породичном односу не треба да буде оног што се карактерише од стране других као срамно понашање.

Питање места жеље у свету Селенићевих дела јесте питање коме је потребно посветити целокупну студију. Оно што је ово истраживање показало јесте да је писац у роману *Timor mortis*, поигравши се са перспективама из којих се о жељи говори, учинио подручје жеље, уместо места слободе и повезивања са другим бићем, местом скривања и раздвајања. На концу, остаје прича о жељи, која, за разлику од оне која спасава од смрти, од приповедача не захтева да тежи идеалу, већ другој особи, и да кроз ту тежњу открије самог себе.

Литература и извори:

Бајчета, Владан. *Књижевност са предумишљајем: стваралачка биографија Слободана Селенића*. Нови Сад: Академска књига, 2024.
Батај, Жорж. *Еротизам*. Београд: Београдски издавачки завод, 1980.
Зерафа, Мишел. „Еротско/Естетско". *Дело*. 29. 8. (1983): 9–22.
Јерков, Александар. *Од модернизма до постмодерне: приповедач и поетика, прича и смрт*. Приштина: Јединство / Горњи Милановац: Дечје новине, 1991.
Мацура, Сања. *Епитаф затртима: романи Слободана Селенића*. Лакташи: Графомарк, 2011.
Микић, Радивоје. „Приповедање као представљање". *Књижевност*. 46. 91. (1991): 137–139.
Селенић, Слободан. *Timor mortis*. Сарајево: Свјетлост, 1990.

Tamara Ljujić

NARRATION OF DESIRE IN THE NOVEL TIMOR MORTIS BY SLOBODAN SELENIĆ

This research explores the narration of desire in the novel *Timor Mortis* by Slobodan Selenić, focusing on the erotic aspects of character relationships and how desire shapes their destinies. The hypothesis of the paper is that the narration in the novel functions as a means of exploring not only political and historical contexts but also intimate, erotic relationships that shape the characters' personalities and their interactions. The methodological framework is based on literary analysis of narrative strategies and a narratological approach to understanding character construction. The analysis examines how Selenić constructs the motifs of desire through metonymy and erotic discourse, while also highlighting the paradoxical absence of desire in certain characters.

Keywords: *Timor Mortis*, Slobodan Selenić, narration, erotic, desire

V

821.163.41.09-31 Селенић С.
82.01
COBISS.SR-ID 186487305

Горан Радоњић
Филолошки факултет, Универзитет Црне Горе
gmradonjic@yahoo.com

ИСТРАГА, НАПУШТАЊЕ И ОПОМЕНА ЗАЈЕДНИЦИ: *УБИСТВО С ПРЕДУМИШЉАЈЕМ* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Кључне ријечи: Слободан Селенић, хибридност, приповиједање, сказ, детективски жанр, метафизички детективски жанр, модернизам, постмодернизам
Сажетак: Роман *Убиство с предумишљајем* Слободана Селенића карактерише хибридност, укрштање разних врста текстова и укрштање разних језика, као и метафикционалност. Доминантна техника сказа примијењена је на модернистички начин. Она се повезује са постмодернистичком техником у којој је у први план истакнута текстуалност и посредованост свијета текстовима које ваља интерпретирати. Тај роман може се тумачити као метафизички детективски жанр. Јунакињу истрага доводи не само до преиспитивања свог идентитета, него и до проблематизовања самих појмова и ријечи којима се служи при спознаји и представљању себе и свијета. Завршетак романа, „Напомена приређивача", тумачи се као значајан за идеју о обнављању заједнице.

Важна особина романа *Убиство с предумишљајем* (1993) Слободана Селенића јесте хибридност, и то двострука: мијешају се жанрови и уносе различите врсте језика.[1] Тиме долази до изражаја општа карактеристика романа као жанра, по Михаилу Бахтину његов стил је у слагању стилова, а његов језик је систем језикâ (в. Бахтин 1989: 16). Осим наративних, јављају се и драмски елементи, а уносе се и текстови некњижевне природе, као што су писма, биографија, судска документа или факсимил новинских страница.[2]

1 О хибридности в. Јован 2019.

2 Владислава Рибникар каже да су „усмена сведочанства која бележи Јелена на магнетофону дата у облику интервјуа или драмског дијалога" (Рибникар 2004: 96). У разговору Јелене Панић и Којовића о прошлости, како каже Јакшић Провчи, „графија подсећа на драмски текст са маркираним лицима у дијалогу" (Јакшић Провчи 2016: 478). Јеленини повремени коментари тада би били аналогни дидаскалијама, али и монолозима – јер она говори и о његовом начину казивања, или, рецимо, примјећује да „не зна матори за Јованово писаније и за друге артије из гадурине платнене кесе" (Селенић 2022: 20).

Пратимо развој двије приче: у садашњости, Београђанка Јелена Панић, уз помоћ Богдана Билогорца, рањеника са хрватског ратишта, кога упознаје на улици и са којим ступа у љубавну везу, пише књигу о догађајима који су се одиграли на самом крају Другог свјетског рата. У њима учествује Јеленина бака, Јелена Љубисављевић-Аранђеловић, Јован, са којим је одрасла као са братом, иако је он син њеног очуха Ставре, те официр Крсман Јакшић, који ће постати њен љубавник. Постоје, на први поглед, бројне сличности између два времена, и то сам роман истиче на разне начине: паралелизмом сижеа, истим или сличним именима, љубавним везама и њиховим смртним исходом, истицањем рата као деструктивне силе итд. Има и важних разлика, рецимо између Крсмана и Богдана: Крсман је побједник, долази као моћник, заводник, официр, док је Богдан рањеник, војник, дошао на лијечење, а онда остављен на улици, несналажљив, он пржи „пофезне", кува, пере постељину. Исто тако, Ставра, Јелена и Јован припадају пропалој буржоазији, док је Јелена Панић студенткиња драматургије која себе сматра потпуним маргиналцем. Посебно су важна поређења на идеолошком плану.

Већ на самом почетку у *Убиству с предумишљајем* јавља се укрштање жанрова, књижевних и некњижевних. Наслов активира хоризонт очекивања који је везан за детективски жанр, а поднаслов – *Љубавни живот моје баке Јелене* – ставља у први план љубавну тематику (са, барем на први поглед, благом комиком: најављује се прича о љубавном животу неке баке).[3] Могло би се рећи да ни један ни други, ни наслов ни поднаслов, нису заправо прецизни, не обухватају средишњу тематику романа: нити је убиство примарно, нити је то љубавни живот баке Јелене. Тај роман јесте и о тим темама,[4] али ће сам текст истаћи двије теме као важније: једна је Јеленино поријекло, а другу ће формулисати Богдан, Јеленин помагач у списатељском послу: „Тот је књига о том како смо је правли" (Селенић 2022: 45). То је, дакле, роман о писању, а и роман о читању, јер настаје читањем и тумачењем различитих текстова. Теме су повезане и прекалапају се, а присутне су и друге, условљене контекстом, које Селенићев роман чине историјским, породичним и друштвеним романом.

Конвенције детективског жанра подразумијевају да „аматер или професионални детектив покушава да открије рационалним средствима рјешење мистериозног догађаја – уопштено злочина, обично убиства", и да ту постоје „барем три непромјенљива елемента: детектив, процес детекције и рјешење" (Тани 1984: 41). Могло би се рећи да је у таквом типу текста кључно питање „Ко је крив", или, можда још прецизније: „Шта се заиста догодило" (в. Радоњић 2016: 126–127). По конвенцији, детектив, а са њим и читалац, суочава се са мистеријом на почетку фабуле, а онда долази до истраге. Детективски жанр је, како каже Цветан Тодоров, заснован на двојности, на постојању двије приче; једна је прича о злочину, и она је одсутна,

3 „Мијешање различитих гласова и тоналитета остварује", како примјећује Владан Бајчета, „хуморни учинак пишчевог до сада непризнатог комичког умијећа" (Бајчета 2023: 243).

4 Наслов и поднаслов истичу смрт и љубав, Танатос и Ерос, што се може довести у везу са мотивацијом за убиство.

а друга је прича о истрази, која посредује између читаоца и злочина: „прва – прича о злочину – говори 'шта се заиста догодило', док друга – прича о истрази – објашњава 'како је читалац (или приповједач) сазнао о томе'" (Тодоров 1977: 45).

У Селенићевом роману, иако је самим насловом најављено убиство, о том убиству не сазнајемо на почетку, него наратив почиње двоструком истрагом: јунакиња Јелена Панић разговара (и снима тај разговор) са старцем Којовићем о томе како је готово пола вијека раније тог истог Којовића испитивао партизански исљедник. Паралелизам ситуације је јасан. Којовић је оба пута свједок, говори истим поводом, а ми не знамо разлог испитивања – ако јунакиња од Којовића, према поднаслову, жели да сазна о љубавном животу своје баке, није јасно зашто је Којовић исљеђиван 1945. године. Додатно, Којовић сада Јелени тумачи свој некадашњи исказ и ситуацију у којој га је дао, саопштавајући и да је у првом свједочењу понешто и слагао и зашто је тако учинио. Улогу коју је некад имао партизански исљедник сада преузима Јелена. Она сама закључује да Којовић, очигледно, не зна за нека документа која су њој остала од баке, имплицирајући да и садашње Којовићево свједочење ваља узети са резервом – па је он тиме барем двоструко непоуздан извор: у првом случају свјесно није рекао пуну истину, а у другом је његово знање ограничено. Ту се може издвојити и трећи ниво – ниво читања, у коме читалац и сâм преузима улогу детектива, тумачећи и једно и друго испитивање, као и њихове контексте. Како каже Сања Мацура: „Новина коју доноси овај роман лежи у томе да се и ликови из савремене равни и читалац налазе у својеврсној улози детектива" (Мацура 2011: 111–112).

У роману *Убиство с предумишљајем* одсутна је, све до самог краја, прича о злочину, док се даје прича о истрази.[5] Међутим, одложено је и само помињање убиства. Могло би се рећи, прије него што се постави питање о мистерији, које је кључно за класични детективски жанр, за читаоца се јавља недоумица зашто је Којовић уопште подвргнут испитивању, тј. какво се то убиство догодило. Другим ријечима, у Селенићевом роману примарно питање које се поставља могло би се формулисати као питање: шта се истражује? Наслов је, такође, истакао елемент који одређује карактер убиства, *предумишљај*, па самим тим у фокус поставља и психологију убице, његову мотивацију, као и развој догађаја који су до злочина довели.

Модификован је, и то двоструко, још један елемент класичног детективског жанра који се тиче карактера приповиједаног свијета, а у ширем смислу и идеологије која се у таквом тексту експлицитно или имплицитно заступа. По конвенцији, мистерија уноси хаос у иначе уређен свијет, па се након разрјешења, откривања пуне истине, васпостављају ред и стабилност. У Селенићевом роману, напротив, остају нерасвијетљени елементи које је оквирни наратив одредио као важне, и који су и били мотивација за јунакињину истрагу (прије свега, питање сопственог поријекла). Са друге стране, сугерише се да је убиство посљедица друштвеног хаоса, а ред и

5 Узгред, у роману постоји још једна истрага – у вези са Ставром, о његовој кривици и смрти, а и она се по сличном принципу, одвија на различитим нивоима.

стабилност свијета на крају наратива (прошлог као и садашњег) нису обновљени, него је у обје временске равни дошло до распада свијета. У прошлости је убиство означило дефинитиван слом једне породице и предратног грађанског друштва који је она оличавала, а званичну истрагу, како каже Којовић, „случај није изистински занимао", јер је био без политичке позадине, а за тадашње новине није се ни догодио (Селенић 2022: 196, 194). У другој равни, након што је, са другачијом мотивацијом од првобитне, завршила писање, Јелена Панић одлази на Нови Зеланд. Напуштање Београда није схваћено као покушај обнове личних вриједности или вриједности неке заједнице (уосталом, она иде код мајке коју зове гадуром, и у други језик, у другу културу), већ као знак да је све што је за јунакињу могло имати вриједност дефинитивно нестало.

Из више разлога *Убиство с предумишљајем* можемо тумачити као метафизички детективски роман, у значењу које дефинишу Патриша Меривејл и Сузан Елизабет Свини: да је то текст који „пародира или руши конвенције традиционалне детективске приче – као што су наративни завршетак и улога детектива као сурогата читаоца – са интенцијом, или барем са ефектом, постављања питања̂ о мистеријама бивства и знања који превазилазе просте махинације заплета мистерије" (Меривејл и Свини 1999: 2).

Наратив Селенићевог романа почиње истрагом, али пролошки карактер има „Екнолицмент" – елемент који налазимо у научним књигама (чинилац хибридности романа), тако га сама Јелена Панић тумачи, тако пишу „енглески и амерички јануверсити професорс" (Селенић 2022: 11). То је елемент карактеризације Јелене Панић: она чита научне књиге на енглеском, уочава њихове конвенције и иронично их коментарише. Истовремено, конотација научности, па и дата уз иронију, могла би да буде компонента која учествује у стварању илузије истинитости: „Пошто сам и ја, нарафски (како ја кажем, а значи – наравно), писац, морам и ја да захваљујем, мада још увек не знам баш коме" (*Исто*: 12).

Она захваљује слиједећи конвенције иако од њих прави отклон – истовремено их примјењује и модификује. Тако је и са избором језика: умјесто научног, дискурзивног, суочавамо се са сказом у чијој је основи жаргон младих. Дефинишући експлицитно себе („студирам драматургију", „јесам и фотошљокор"), јунакиња имплицитно дефинише публику: она се обраћа људима који су другачији од ње саме, прије свега по језику – зато она преводи своје ријечи на стандардни језик. Каже и како неће написати књигу, него ће је „скупити", „склопити", наглашавајући и да ће морати понешто и да дода, јер „много је рупа":

> А књига, како год да је зденем, биће састављена од пабирака. Разних. Понекад, бојим се – биће и збрдаздолисани. Нема теорије да буде *Ана Карењина*, јер је оно што сам нашла у платненој кеси на дну гадуриног романа – збрдаздолисано, напабирчено, случајно заостало иза живота моје бабе (*Исто*: 11).

Поставља се питање на шта Јелена Панић мисли кад своје писање упоређује са Толстојевим романом, какав модел романа она зазива. Слична је у том погледу ситуација на почетку Селинџеровог романа *Ловац у*

житу, гдје Холден Колфилд прави отклон од романа *Дејвид Коперфилд* Чарлса Дикенса. То нам показује да је метафикционалност иманентна особина сказа. Упућивањем на Толстоја активира се у *Убиству с предумишљајем* модел реалистичког романа, па се одмах подрива и одбацује. Примарни разлог јесте то што има „много рупа" – ово отвара проблем знања о свијету и преношења тог знања. То нас приближава модернистичком моделу, или модернистичкој доминанти која, како тумачи Брајан Мекхејл, јесте епистемолошка (в. Мекхејл 1987: 9).

Техника сказа, која од самог почетка доминира, била би ту по начину употребе елемент модернистичке поетике, као и укрштање различитих перспектива, што подразумијева питање поузданости оних који говоре о свијету. Слике свијета које се добијају јесу субјективне, и проблематичне, чак и кад потичу из званичних докумената. Јелена Панић каже за себе да је „вуковац": „Пишем као што говорим" (Селенић 2022: 11). То је, наравно, другачије значење од оног које су Вук Караџић и сљедбеници имали у виду – код њих је циљ да се нормира један језик који постаје језик културе. Насупрот томе, Јелена заузима позицију на маргини, али и уз сталне референце на високу културу, које су, опет, од самог почетка обојене иронијом: осим „Екнолицмента", разговор са Којовићем почиње у кафићу чије име, *Плави јахач*, јесте још једна референца.[6]

Питање је колико било шта од онога што Јелена Панић каже треба узети озбиљно, јер она ни о чему, почевши од себе, не говори без ироније. Насупрот њој, одмах на почетку јавља се глас старца Којовића, кога Јелена, слиједећи своју баку, назива „Старим Фијакером". Пола вијека раније Којовић је Јелениној баки дјеловао анахроно, као стармали, а како тек дјелује једној студенткињи деведесетих година. За њега она каже да „говори као да чита": „Полако. Нема подразумевања – свака реченица са подметом, прироком и свим цицама и бицама. Нема 'као'" (*Исто*: 15). То је и потпуна супротност јунакињи: она се окреће усмености, док он говори књишки. Имају и једну сличност: обоје су свјесни да се разликују од адресата, па зато некад преводе своје изразе на његов језик.

Јелена Панић нема непосредно знање о свијету о коме пише књигу, него је, како сама каже, „саставља" на основу различитих извора које интерпретира. Могло би се рећи да је у роману *Убиство с предумишљајем* присутан спој модернистички примијењеног поступка какав је сказ и постмодернистичког у коме је у први план истакнута текстуалност и посредованост свијета текстовима које ваља интерпретирати. Можда још конкретније и у контексту српске књижевности: Селенићев роман стоји између технике карактеристичне за романе Драгослава Михаиловића и технике какву користи Данило Киш у роману *Пешчаник*. Долази до изражаја питање поузданости текстова који се уносе, као и начина на које те текстове ваља интерпретирати како би се прошлост реконструисала. Реконструкција је

6 Поменимо да је необично што Јелена има веома мало референци на популарну културу, много мање него на високу. Ако то узмемо као свјесни поступак, онда, без обзира на сталан иронијски отклон, Јеленине асоцијације и претпостављена публика свједоче да она, иако се представља као да стоји на маргини, заправо припада високој и доминантној култури и говори из ње.

проблематична, и зато је из тог аспекта метафикционалност двоструко наглашена.

Метафикција је карактеристика Селенићевих романа.[7] Према разликовању Линде Хачион, роман *Убиство с предумишљајем* дијегетички је и лингвистички самосвјестан текст, тј. наглашава и свој наративни и свој језички карактер (в. Hutcheon 1984: 7). Јелени се намеће питање како од фрагмената створити причу, тј. прошлости дати наративни облик, који би, самим тим, збивањима дао објашњење и смисао. Изражена је наративна самосвијест (приповједни и драматуршки модели на које Јелена упућује).[8] Та врста метафикције долази и дјеловањем детективског жанра. И у конвенционалном детективском жанру за причу о истрази, како каже Тодоров, „не само да се претпоставља да треба да узме у обзир стварност књиге, него је она управо прича о тој самој књизи" (Тодоров 1977: 45), а то тек долази до изражаја у метафизичкој детекцији, која почива на подривању конвенција свог жанра.

Роман намеће питање језика, јер се он разумије као непоуздан. Као приповједач, Јелена тематизује језик којим се користи, али то се чини и у равни приповиједаног свијета, у Јеленином разговору са Којовићем.[9] Тако, Којовић говори о могућности да се представи прошлост, па се задржава на самим ријечима, посебно на ријечи „партизан" и, како он изговара, „револуционер"[10]: „Не старе само људи, знате. Старе и речи. Рађају се изнова, обликом неизмењене, али смућкане с новим подзначењима, другачије тежине и промењеног молекулског састава" (Селенић 2022: 22).[11]

Ријечи су „амалгамиране", како каже Којовић, партизанском културом. Томе можемо додати и перспективу данашњег читаоца, за кога ријечи носе нове конотације, као резултат другачијег сагледавања комунистичког насљеђа протеклих деценија. Којовић у вези са значењем ријечи заправо упућује на њихову двоструку димензију. Једна је дијахронијска, зависна од епохе, па ће, тако, рећи да за појам „шлески угаљ" из 1945. године „не постоје одговарајуће речи у данашњем језику" (Селенић 2022: 23–24). Друга је контекстуална димензија ријечи, и њу Којовић истиче, рецимо, када каже како „реч 'вода' не значи исто бедуину и рибару, мада исту ствар означава" (Селенић 2022: 24).[12]

---

7 Јован Делић указује на Селенићеву експлицитну метафикционалност: „Један слој Селенићевих романа је у знаку поетичког дискурса, проблематизују се и тематизују питања поетике и о њима наратор расправља" (Делић 2004: 107).

8 Уп.: „Коментарисање саме наративне конструкције текста и традиције фикционалног дискурса уопште обележава Селенићев роман" (Норис 2018: 134).

9 Бајчета сматра ту врсту метафикционалности најважнијом у овом роману: „Чини се као да је и читав метанаративни концепт романа осмишљен како би што више истакао језичку колоритност приче" (Бајчета 2023: 248).

10 Упоређујући студенте који штрајкују са некадашњим револуционарима, Којовић каже: „Исто се зовете, а нешто сте сасвим друго" (Селенић 2022: 22).

11 Ту идеју ће Којовић варирати касније у роману поводом ријечи „штампа" и „новине" (194).

12 Дејвид Норис сматра да се ту Селенић наслања на једну тенденцију у српском роману: „Једна од тема које се понављају тиче се језика и процеса којим језик производи и званична и незванична сведочанства

Такво проблематизовање је одлика постмодернизма, за који Линда Хачион каже да „не пориче *постојање* прошлости; он пита да ли ми уопште можемо *познавати* прошлост друкчије осим кроз њене текстуалне остатке" (Хачион 1996: 44; истакла ауторка). У Селенићевом роману иде се и даље: не само да се упућује на то да је историјска стварност посредована текстом, него да је она посредована и језиком.[13] У складу је то са Бахтиновим тумачењем језика, у коме се истиче да ријеч није неутрална, него је за говорника увијек полутуђа ријеч и он је налази, како Бахтин каже, „у туђим контекстима, у служби туђих интенција: одатле је и принуђен да је узме и освоји" (Бахтин 1989: 49–50). Како, онда, реконструисати прошлост, кад је и сам језик којим се књижевност служи непоуздан? То је питање које се поставља у Селенићевом *Убиству с предумишљајем*.

Онда би се то могло пренијети и на самог читаоца. Какви су његови појмови, како он да разумије ту књигу, или било коју чија је једна од главних особина полифонија? Морају се узети у обзир конотације које сам човјек приписује ријечима, а оне долазе од сопственог искуства, уопште од ситуације у којој се налази. Стога је за тумачење прошлости неопходно разумјети и садашњост, сопствену ситуацију. Тако постављена, истрага неминовно води до преиспитивања самог себе.

То је још један елемент који роман *Убиство с предумишљајем* чини метафизичком детекцијом. Истражујући убиство, као и „љубавни живот своје баке", јунакиња долази не само до преиспитивања свог идентитета, него и до проблематизовања појмова и ријечи којима се служи при спознаји и представљању себе и свијета.[14] Оно што каже старац Којовић за партизане: „језик их открива" (Селенић 2022: 100), важи једнако за њега, али и за све ликове у роману *Убиство с предумишљајем*, јер ту је језик важан у бахтиновском смислу, као „идеолошки садржајан језик", језик као „поглед на свет" (Бахтин 1989: 24), па постаје средство карактеризације.

Мада на почетку (а и касније) стоји како се књига сама пише, Јелена није само састављач, него током текста узима и друге улоге. Осим што прича о себи, она интервенише у текстовима – скраћује, рецимо, Којовићево казивање (Селенић 2022: 16), укршта их – убацује пресуду у Јованов текст, а и интерпретира. Као самосвјестан приповједач, она усмјерава читаочеве реакције. Рецимо, говорећи о свађи између Јелене и Јована због Ставрове биографије коју Јелена на Крсманово тражење пише, Јелена Панић напомиње:

> Међутим, није ту квака, Јелена и Јован се и нису кокали око биографије. Друго си они мисле. Можда би вам и рекли, кретен и ја, у чему је гвинт, али не дам ја: учим

која претендују да представе истину о оном што се догодило, у чему се Селенић ослања на богато наслеђе сличних романа из осамдесетих година посвећених истраживању прошлости" (Норис 2018: 134).

13 Мацура каже: „Ни писани, 'објективни' извори, ни памћење не дају поуздан резултат. Тек њихово упоређивање и комбиновање доводи до потпуне конфузије. Првобитни задатак није обављен – Буликино поријекло остаје замагљено под наносом времена, који је немогуће отклонити" (Мацура 2011: 113).

14 Тако ће, рецимо, Којовић Јелени открити да је ријеч из загребачког жаргона, „штима", коју она користи са уобичајеном иронијом, користила и њена бака – та несвјесна повезаност јунакињу ће потрести (Селенић 2022: 24–25).

> бре, на драматургији, Арчера[15] – истину треба откривати постепено. Нећу да трчим пред руду. Полако. Све у своје време. Ја сам по опредељењу неписмен писац, али, као што читалац (ако га буде, тј. ако Ђура успе неком да ували ово 'моје несретно писаније'[16]) може да види – нисам нешколован писац! (*Исто*: 59).

Ту уочавамо директно обраћање читаоцу, поигравање конвенцијама, интертекстуалност, као и двосмисленост, јер се одмах након тога пасуса јавља питање: „Је ли тако, кретену" – што имплицира да је све то Јелена рекла Богдану, или је то можда, као поновљено питање које се јавило два пасуса раније, знак да се из дигресије упућене читаоцу враћа у раван времена приповиједања у коме се налазе Јелена и Богдан.

Сама Јелена Панић пита се зашто она уопште све то ради, тј. зашто саставља ту књигу (*Исто*: 173–174). Мотивација остаје нејасна, а могло би се рећи и да је промјенљива. Најприје, на почетку другог поглавља, каже: „кретен ми је дао идеју да направим књигу", па се одмах исправља, каже како је пет година раније, кад је прочитала Јованов текст, мислила да нешто треба урадити (*Исто*: 39):

> Копка ме да постанем писац, а копка ме и шта је све било и шта није било с гадурином мајком и мојом бабом [...] Нешто од целе приче ја, нарафски, знам, али много не знам. И то ме копка. То што не знам. Копка и то што је оно што знам – „прави роман"! Има рупа, не кажем, али где пише да читаоцу баш све треба објаснити. Нек се мало домишља (*Исто*: 39–40).

У том одломку можемо наћи троструке разлоге за писање. Један би се могао одредити као егзистенцијални, он је у јунакињиној жељи да постане неко – да постане писац, тј. да изгради свој иденитет. Други разлог је епистемолошке природе, жеља да сазна истину. Најзад, разлог је и естетске природе, јер у грађи препознаје потенцијал за умјетничко обликовање. Егзистенцијални разлог тиче се и њеног поријекла, потребе да сазна ко јој је дјед. Могло би се рећи и да Јелена трага за смислом, и то на два нивоа: у животу и у писању. Импулс који је добила од Богдана резултат је тога што је узела да му чита Јованов текст, „да га разоноди", како каже, као Косовка девојка, јер је рањен и болестан (Селенић 2022: 40). У извјесном смислу Богдан је коаутор књиге, или барем сарадник у њеном састављању, и његова мотивација је љубав према Јелени. На крају, након Богдановог повратка у рат, она жели да доврши књигу, како каже, зато што је „обећала Богдану" (*Исто*: 205). Писање је, онда, постало чин љубави. Након Богданове сахране Јелена напушта и писање и средину у којој је била. Иако дјелује да јој није стало до књиге кад говори издавачу да са њом чини шта хоће – ипак му је даје.

Важни су Јеленини коментари. Када наведе насловну страницу *Политике* из новембра 1944. године, у којој Марко Ристић оправдава егзекуције које је обављала нова власт и набраја ко је све „пошао у смрт",[17] Јелена ће

15 Мисли се на Вилијама Арчера и књигу *Стварање драме*.

16 Цитира Јована.

17 „Заједно су пошли у смрт они који су заједно пошли у злочин: Недићеви министри и агенти специјалне полиције, чланови преког суда Српске државне страже и Пећанчеви четници, генерали и

негодовати у своје и у Богданово име: „Како, мајкуму? Зар је подједнако срамно бити носилац Карађорђеве звезде, агент специјалне полиције, професор Универзитета и генерал Гестапоа?" (*Исто*: 93). Такав коментар додатно проблематизује све изворе којима се Јелена служи.[18] Са друге стране, упркос том коментару, који би сугерисао да она просуђује и са становишта морала, у Јеленином приказивању свијета, прошлог и садашњег једнако, нема нијансирања, она углавном људе види мање-више као безличну масу. За њу су студенти – „прекидачи рада", без икога ко би се по нечему издвојио. Слично, на Теразијама види „гомиле" које јој „изгледају као да су из Мославине" (мада не зна гдје је тај крај из ког Богдан потиче), јер имају шешир, њима су „пробиле зној не флеке кроз филц", на њима „бела кошуља, закопчано најгорње дугме, плехано, шпицеви крагне уврнути", „плави сако, браун панталоне", а ципеле им прашњаве, „на једној обавезно пертла искидана, па настављена везивањем у чвор" (Селенић 2022: 64). Такво детаљисање не чини да та карикатурална слика буде увјерљива, него више говори о Јелениним предрасудама.

За Јелену нема заједнице којој би припадала. Однос према оцу и мајци је крајње дистанциран – о томе говори и њено именовање мајке као „гадуре", а оца као „дипл. хема". Она нема ни пријатеља. Не би се рекло да има икаквих интересовања, жеља, тежњи, она више животари него што живи. Њен став према свијету, па и према самој себи, јесте ироничан, чак циничан, али то није посљедица неког увјерења, неке врсте животне филозофије, ма како неодређене и неформулисане (јер она према крупним ријечима и мудровању нарочито има аверзију), напротив. Она је једнако дистанцирана и од Богдановог погледа на свијет који је одређен традицијом и националним вриједностима,[19] као и према студентима који протестују. Прије би се рекло да она одбацује било какву врсту великог наратива зато што нема осјећање припадности никаквој заједници, ни мањој, основној, каква је породица, ни некој групи пријатеља, нити својој генерацији, нити народу којем припада, нити некој широј. Разлоге можемо тражити у општој друштвеној ситуацији, али прије свега у разореној породици, што је карактеристика Селенићевих текстова.[20]

У вези са одсуством заједнице могло би се тумачити и то што истрага не открива Јеленино поријекло. На жанровском плану, то је отклон од класичног детективског жанра и знак да је у питању метафизичка детекција у

агенти Гестапоа, професори универзитета и жандарми, носиоци Карађорђеве звезде и Дражини кољаши..." (Селенић 2022: 93).

18 Поводом Јеленине реакције на Ристићев чланак Норис примјећује „Цинично подривање истине у званичним документима води подривању статуса информација које дају други известиоци" (Норис 2018: 135). Иако ту није ријеч о званичном документу него о (пропагандном) тексту из новина, ефекат јесте истицање непоузданости извора.

19 Кад год помене неку велику личност или ситуацију која представља националну вриједност, Јелена то чини са цинизмом („Карађорђу отфикарили тинтару" [Селенић 2022: 40] и слично).

20 Младен Шукало примјећује: „Све Селенићеве породице, ако се нису директно угасиле, наговјештавају нестанак са друштвене сцене", при чему, како каже, „прикривена трагика је везана за заборав на своје поријекло" (Шукало 2004: 60, 61)

којој нема разрјешења. То што јунакиња, као фигура детектива, не успијева да сазна одговор на кључно питање указује на немогућност да се васпостави хармонија у заједници. Сама Јелена обезвређује то питање,[21] мада, на Богдановo инсистирање, каже како би радије била Јованов потомак, сматрајући да је Крсман „зликовац" (Селенић 2022: 174). Ако се само тај елемент узима у обзир, ни убица Јован није нека алтернатива.

Има зато разлога да се то питање схвати као важно на симболичком плану, у контексту друштва које се приказује и друштвених тенденција које Крсман и Јован представљају. Предраг Мирчетић зато сматра да је Селенић „питањем неразрешеног Јелениног порекла настојао да предочи актуелну дилему српског друштва с почетка деведесетих: партизан (Крсман) или грађанин-интелектуалац (Јован Аранђеловић)" (Мирчетић 2016: 490). Ако се дилема српског друштва тако постави, онда оно ни нема другог пута осим дезинтеграције и нестанка – што јесте представљено Јелениним одласком на Нови Зеланд. То дјелује као неминовност из више разлога,[22] али прије свега зато што су обје алтернативе заправо суштински анационалне: Крсман зато што је припадност нацији одбацио због припадности идеологији, а Јован (као и његова Јелена) због идеје да се цивилизованим постаје тако што се одбаци свака веза са својим народом.

Јован и Јелена са презиром гледају на народ из кога потичу и који виде као „сељачки".[23] Они немају никога ближњег, ни од породице, ни од пријатеља. Не чини се да је однос Јелене са Којовићем одвећ присан, а он је једини кога позива након што се догоди злочин.

Карактеристично је како Јован описује Јеленин и свој однос са Ставром. Каже како сељаштво чини „извориште Ставрине моралне стамености" и да је без обзира на богатство остао „сељак у души и понашању", али да се према њима односио као према господи; са друге стране, већ од дјетињства они су га волјели не као родитеља него као – „оданог слугу" (Селенић 2022: 51). Као што су рано прекинули породичну везу (обоје су рано остали без мајке), тако касније ни једно ни друго неће успоставити присност ни са ким.

Јелена, „сењачка принцеза", има презир према свима, не само партизанима, него и Американцима и Русима, које зове „неуљуђеним" (*Исто*: 181), што је не спречава да ступи у везу са Крсманом – за кога Јовану каже да показује „човеколике особине" (*Исто*: 41). Њен се поглед на свијет види, између осталог, по томе како Јовану описује своје путовање у Париз на мировну конференцију:

> По перонима Европе које више нема, уместо киоска с пецивом и виршлама, цвећа и гирланди, уместо љупких девојчица у тиролским ношњама које трче уз воз нудећи лимунаде и шумске јагоде у малим фишецима од лишћа, возове сада дочекују сакати људи и деца који на неколико језика траже хлеба и цигарета (*Исто*: 177).

21 „Заболе ме уво за крв", одговара она кад јој Богдан каже да јој не може бити свеједно чију крв има.

22 Оставимо по страни, али примијетимо, ипак, да није праведно свести партизане само на тако приказаног Крсмана, као што ни српску грађанску класу није праведно свести на таквог Јована.

23 Исто важи и за Којовића, који, рецимо, и партизане и четнике види као „шљам" и „неокупану и дивљу Србију" (112).

Стање након шест година најстрашнијег рата у историји Јелена упоређује са сладуњавом сликом која подсјећа на разгледнице. Стога се можемо запитати колико је она у праву када каже како Јован и она не могу без Крсмана ући у нови свијет,[24] а колико је то оправдање за везу са официром Озне, који је у том новом свијету „Бог и батина"? Не би се рекло да јој пријете немаштина и глад: нова власт шаље је на службени пут у Париз – о чему већина људи око ње не може ни да сања – а перспективни официр отвара јој пут ка даљем друштвеном успону. Шта уопште за њу значи, како она каже, „ући у свет", па и уз помоћ Крсмана? „Света више нема", понавља она у писму Јовану, али шта је за њу, за њих двоје, био тај изгубљени рај? Изолација у којој ће несметано уживати у играријама?[25] Без обзира на њихово држање, Јелена и Јован нису никаквог аристократског поријекла него сељачког, па би се њихов презир према народу, о коме говори Којовић,[26] могао тумачити и као карактеристика скоројевића.[27]

Ако тако тумачимо, онда је Јелена Панић заправо потомак баке Јелене, али и Крсмана и Јована, у смислу да је раскинула везу са својим поријеклом једнако као што су то учинили и бака, али и један и други од њених потенцијалних дједова. Зато за њу питање чију крв има и јесте неважно: не би ништа суштински промијенило у њеном виђењу себе и свијета. Закључивши да са људима око себе не осјећа никакву повезаност, Јелена ће, досљедно, на крају романа отићи накрај свијета.

С обзиром на технику објављивања туђег рукописа, на самом крају текста налази се „Белешка издавача", гдје Јеленин пријатељ Ђурађ Ђурић истиче како му је била „света дужност" да умјесто Јелене и Богдана заврши књигу, како каже, „у мери у којој је код нас могуће завршити летални след самозатирања" (Селенић 2022: 208). Тиме он додаје важну функцију књиге, окончање затирања. То је у вези и са једном Јеленином напоменом о бакиној заоставштини, „Inventarium Helenae", који чине „све те трице и кучине преостале иза баке Јелене, једини траг, чов, да је постојала" (*Исто*: 48).

„Белешка издавача" садржи сцену у којој Јелена проналази Богдана у масовној гробници. Ту је сцену Селенић преузео из романа *Очеви и оци*, давши јој тако посебан значај.[28] Упечатљив је тренутак кад Богдана откопавају:

24 Често цитирана реченица: „ТО ЈЕ СВЕТ, ЈОВАНЕ, У КОЈИ ЋЕ КРСМАНИ УЋИ ЛАКО, А МИ, ИЛИ УЗ ЊИХ, ИЛИ НИКАКО" (Селенић 2022: 182).

25 Упоређујући Селенићев роман са приповијетком „Запоседнута кућа" Хулија Кортасара, Ана Хубер између осталог закључује: „И Селенић и Кортасар истичу репрезентативну испразност грађанског живота својих ликова" (Хубер 2022: 247).

26 Рецимо: „Четници су, просто, Јелени и Јовану сувише мирисали на народ да би са њима ишта заједничко имали" (Селенић 2022: 113). Видјели смо да слично мисле и о партизанима, и о Русима и Американцима: неко би могао помислити да су им једино нацисти дјеловали цивилизовано, поготово Јовану, који током окупације жели да објави збирку поезије, или ћаска са њемачким официром надмећући се у знању о пљачкама умјетнина (в. Селенић 2022: 114 и даље).

27 Другим ријечима, ма колико би они себе радо видјели као „рафинисано грађанство", каквим их сматра, рецимо, Драган Жунић (Жунић 1999: 144) – тешко да би се таквима могли назвати, осим иронично.

28 О томе в. и: Бајчета 2023: 254–256.

> Лица нема. Брљотина. Рупа испуњена скорелом крвљу, мозгом и блатом. Црвено руно изнад скореле масе. Учини ми се да сам и то већ видео: сетих се пса кога је наш ауто прегазио на путу за Крагујевац. Гомила измешаног крвавог меса и крзна која још подрхтава (Селенић 2020: 216).[29]

Затим Ђурић даје неку врсту епилога, саоштава да су Богдана сахранили у породичној гробници Аранђеловића, те да је Јелена продала стан и иде „код гадуре", и то „на увек". Приређивач каже да се књига завршава „убиствима и нестанцима" и закључује: „Ово је, читаоче, мој епитаф затртима" (Селенић 2022: 220).

Тиме, на први поглед, добијамо једну убједљиву поенту са моралистичким смислом, која се онда може пренијети и на остале Селенићеве текстове, као и на његово схватање књижевности уопште. Међутим, ако завршетак романа погледамо из другачије перспективе, можемо тај епитаф читати и на други начин. Наиме, пребацујући говорење на емотивни и моралистички план, роман заправо избјегава да разријеши тематску напетост коју од самог почетка, тј. од наслова, ствара, па је све до самог краја одржава употребом конвенција детективског жанра. Док наслов у тематско средиште ставља злочин, посљедње ријечи истичу жртве. Злочин се ту сматра „затирањем", сугеришући да је то у извјесном смислу тежи злочин од убиства. Зато затирање захтијева комплекснију реакцију него убиство. Према конвенцијама детективског жанра, убиство у том контексту тражи од истраге два одговора: ко је крив и шта се заиста догодило. Затирање, осим одговора на та два питања, тражи још нешто, а то је да се злочин поништи, макар на симболичан начин ако већ дословни није више могућ. У том кључу можемо читати сцену проналажења мртвог Богдана: његa Јелена, као неко ко му је ближњи и ко га воли, извлачи из масовне гробнице и сахрањује га у своју породичну, вративши му идентитет.[30] Истовремено, ту се истиче функција саме књиге као и књижевности уопште, јер једино причање приче о жртви може на симболички начин учинити оно што ближњи не могу учинити дословно – а то је да жртви врате лице. Аналогија која се у сцени ископавања успоставља између жртве и згаженог пса истиче ту димензију. Да не би човјек био обезличен и сведен на згажену животињу, треба га истински *сахранити* – а то овдје значи сачувати га у причи.[31] То Селинићев роман и чини.

Ипак, чинећи то, роман не одговора сасвим на питања која се тичу два убиства, на која би као детективски роман требало да одговори. Кад је реч о првом убиству, Крсмановом, убица је познат, то је Јован, а разлози се могу тражити у два правца. Један је лични, психолошки, могао би се од-

29 У односу на сцену из романа *Очеви и оци* (Селенић 1985: 350) начињене су сасвим мале измјене, најпре стилске природе: у трећој реченици у претходном роману стоји „скорене", док пета реченица гласи „Одједном ми се сумануто учини да сам то негде, једном, већ видео", па као нова реченица слиједи оно што је у *Убиству с предумишљајем* дато иза двије тачке („Сетих се пса..."), а у посљедњој наведеној реченици стајало је „крзна и крвавог меса које".

30 На исти начин то чини отац за сина у роману *Очеви и оци*.

31 Ту се открива још једна сличност Слободана Селенића са Данилом Кишом, овог пута са његовом књигом *Гробница за Бориса Давидовича*, која је дата као кенотаф.

редити као Јованова љубомора. Други разлог би се тицао односа у друштву и сукоба новопридошлих револуционара са оним што Јован и Јелена виде као свој свијет, што би кривицу приписало онима који долазе да тај свијет сруше. Старац Којовић уводи и појам хибриса који се односи на љубавну везу Јелене и Јована, али и на везу Јелене и Крсмана, што би значило да је кривица у двоструком прекорачењу мјере (Селенић 2022: 192–193). Роман даје још један поглед на кривицу, који потиче од Богдана, и којем се, изузетно, Јелена Панић неће наругати: „Свис они, моја Јело, свис они, и Ставро, и Крсман, и Јелена и Јован, сви из ове наше књиге, Јело, свис они несретници у злу времену!" (*Исто*: 175).

Тај коментар наводи нас на ширу перспективу која претвара све ликове у жртве,[32] али оставља отвореним питање злочинца, јер би ваљало испитати ко је или шта је учинило то вријеме злим.[33] Друго убиство, Богданово, остаје нерасвијетљено и у дословном и у пренесеном значењу. Богданов коментар о „свима из наше књиге", уз аналогије које се праве између приповједне садашњости, времена у коме се налазе Богдан и Јелена, са прошлошћу о којој пишу, добија и ново значење: постаје коментар о њима самима. Тада поново питање кривице остаје отворено, јер није на јасан начин изведена веза између друштвеног конфликта након Другог свјетског рата, како је дат у роману, и избијања ратова деведесетих. Зашто је и то ново вријеме зло и ко или шта га је учинило таквим – и то остаје без одговора у роману. Разлог лежи у томе што је у *Убиству с предумишљајем* дата, како каже Слободан Владушић, „позадинска перцепција рата" (Владушић 2019: 158).[34] Она чини да се ту као непријатељ види сам рат, а не неки политички субјект.

Ако текст који уводи конвенције детективског жанра посматрамо као нешто више од пуке загонетке коју треба рјешавати, па га доводимо у везу са друштвом које приказује, онда питање истраге добија, по дефиницији, шири значај – а он је у основи детективског жанра – да свијету врати смисао и, прије свега, да обнови вриједности на којима почива нека заједница. То у Јелениној књизи изостаје. Јелена, упркос проналажењу и сахрањивању Богдана, одустаје од писања, па и од обећања које је Богдану дала да ће књигу завршити, и каже свом пријатељу: „Ради с њом шта оћеш" (Селенић 2022: 219). Она одустаје од симболичког потенцијала своје књиге, тиме

32 Којовићев опис Јовановог тијела и лица: „безоблична, гадна смеша крви, мозга, располућене лобање, косе – личи на свеже остатке тек згаженог кучета на друму" (Селенић 2022: 200–201) успоставља аналогију између Јована и Богдана.

33 Поново, рећи да је рат узрок зла не би било довољно, јер се поставља питање како је дошло до рата.

34 Владушић уочава два приступа рату у српској прози на крају XX и почетком XXI вијека, које назива позадинским и фронталним: „Позадински приступ одређује тематизација ратне позадине, а то, у конкретном случају ратова у Хрватској и Босни, значи тематизацију одјека ратова у Београду. За разлику од позадинског, фронтални приступ тематизује простор фронта, односно простор који је директно изложен рату" (Владушић 2019: 158). На основу тога разликује двије перцепције рата, позадинску и фронталну: „Позадинску перцепцију рата карактерише одређивање рата као непријатеља; дакле, непријатељ није неки други политички субјект већ сам рат, па се, према томе, јунаци током рата не боре против другог политичког субјекта него против самог рата. Са друге стране, фронтовска перцепција подразумева могућност поистовећивања другог политичког субјекта као непријатеља" (*Исто*: 158–159).

одустајући од заједнице: њено искуство са Богданом, у коме је упознала и љубав и бол због губитка није је довело до промјене, него је вратило самоћи и довело је до крајности: њен одлазак код „гадуре" није покушај обнове породице, него напуштање свијета у коме је до тада живјела и одбацивање свих веза са тим свијетом.

Зато је важно то што чини приређивач рукописа, као и то што се обраћа читаоцу: могло би се схватити као неки заметак за обнављање заједнице, али није јасно на којим основама. Та основа мора укључивати памћење и емпатију.

Стога роман *Убиство с предумишљајем* Слободана Селенића – ако се жели да то буде чинилац који утиче на ревитализацију заједнице којој се обраћа, а не саучесник у њеном уништавању – ваља видјети као опомену, без обзира на то да ли је сам аутор имао такву намјеру или не. То би онда био роман који упозорава српско друштво да је у опасности да нестане ако његови чланови буду доведени у ситуацију да бирају између двије лоше могућности: да идеју о заједници одбаце у име неке идеологије или да се окрену јаловом индивидуализму.

Литература:

Бајчета, Владан. *Књижевност с предумишљајем: Стваралачка биографија Слободана Селенића*. Нови Сад: Академска књига, 2023.

Владушић, Слободан. „Стратешка култура и слике ратова из последње декаде 20. века у српској прози". *Војно дело*. 1. 8. 2019. 155–165.

Делић, Јован. „Поетика и интерпретација. *Мемоари Пере Богаља* као полазиште за истраживање приповједачке поетике Слободана Селенића". *Споменица Слободана Селенића: Поводом седамдесетогодишњице рођења*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004. 107–118.

Јакшић Провчи, Бранка М. „Време и прича у *Убиству с предумишљајем* – Селенићево виђење историјских догађаја и уметничка стварност". *Научни састанак слависта у Вукове дане. Књижевна традиција и српска књижевност 20. века; Књижевноисторијско знање и изазови новог миленијума (национални, регионални, континентални контекст)*. 45. 2. Београд: Међународни славистички центар, 2016. 474–484.

Мацура, Сања Ђ. *Епитаф затртима: Романи Слободана Селенића*. Лакташи: Графомарк, 2011.

Мирчетић, Предраг С. „Постмодернистички поступци у роману Слободана Селенића *Убиство с предумишљајем*". *Научни састанак слависта у Вукове дане. Књижевна традиција и српска књижевност 20. века; Књижевноисторијско знање и изазови новог миленијума (национални, регионални, континентални контекст)*. 45. 2. Београд: Међународни славистички центар, 2016. 485–494.

Рибникар, Владислава. „Од интроспекције до књижевног текста. Поетика приповедања у романима Слободана Селенића". *Споменица Слободана Селенића: Поводом седамдесетогодишњице рођења*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004. 91–97.

Шукало, Младен. „Судар култура као поетички оквир у дјелу Слободана Селенића". *Споменица Слободана Селенића: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004. 55–63.

Bahtin, Mihail. Preveo Aleksandar Badnjarević. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.

Juvan, Marko. *Hibridni žanrovi: Studije o ukrštanjima iskustva, mišljenja i književnosti*. Prevela Slađana Madžgalj. Sremski Karlovci / Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2019.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen, 1987.

Merivale, Patricia and Susan Elizabeth Sweeney. „The Game's Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story". *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story From Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999. 1–24.

Noris, Dejvid A. *Duhovi kruže Srbijom: Književno predstavljanje istorije i rata*. Preveli Vladislava Ribnikar i Dejvid A. Noris. Beograd: Geopoetika, 2018.

Radonjić, Goran. *Fikcija, nefikcija, metafikcija: modeli pripovijedanja u srpskom i američkom romanu šezdesetih i sedamdesetih godina XX vijeka*. Beograd: Službeni glasnik, 2016.

Tani, Stefano. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.

Todorov, Cvetan. „The Typology of the Detective Story". *The Poetics of Prose*. Translated by Richard Howard. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1977. 42–52.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York and London: Methuen, 1984.

Hačion, Linda. *Poetika postmodernizma: Istorija, teorija, fikcija*. Preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi, 1996.

Huber, Ana Z. „Posledice socijalnih revolucija u romanu *Ubistvo s predumišljajem* Slobodana Selenića i pripoveci 'Zaposednuta kuća' Hulija Kortasara". *Anali Filološkog fakulteta*. 34. 2. 2022. 239–254.

Žunić, Dragan. *Nacionalizam i književnost: srpska književnost 1985–1995*. Prague: Research Report Scheme, 1999.

Извори:

Selenić, Slobodan. *Očevi i oci*. Beograd: Prosveta / Priština: Jedinstvo. 1985.

Selenić, Slobodan. *Ubistvo s predumišljajem*. Beograd: Laguna, 2022.

Goran Radonjić

Investigation, Abandonment, and Admonishment to Community: *Premeditated Murder* by Slobodan Selenić

Premeditated Murder, a novel by Slobodan Selenić, is characterized by hybridity, mixing of various texts and mixing of various languages, as well as metafictionality. The dominant narrative technique is skaz, applied in a modernist manner. It is joined with a postmodernist technique which foregrounds the textuality and mediation of the world through texts that need to be interpreted. The novel is seen as belonging to the metaphysical detective genre. The investigation leads the main character not only to reexamination of her identity, but to redefining the very concepts and words she uses to comprehend and represent herself and the world. The ending of the novel, „Editor's Note", is interpreted as important for the idea of community renewal.

Keywords: Slobodan Selenić, hybridity, narration, skaz, detective genre, metaphysical detective genre, Modernism, Postmodernism

821.163.41.09-31 Селенић С.
82.01
COBISS.SR-ID 186488585

Јована Б. Сувајџић
Институт за српску културу Приштина – Лепосавић
jovana.suvajdzic@gmail.com

ТЕМПОРАЛНОСТ РОМАНА *УБИСТВО С ПРЕДУМИШЉАЈЕМ* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА: ФИГУРА ДЕКАДЕНЦИЈЕ, *FIN-DE-SIÈCLE* И ФИКЦИЈА КРАЈА[1]

Кључне речи: декаденција, *fin-de-siècle*, Апокалипса, Слободан Селенић, *Убиство с предумишљајем*, Френк Кермод, *Смисао краја*, фикција краја
Апстракт: Рад ће се бавити темпоралношћу романа *Убиство с предумишљајем* Слободана Селенића. Наша је теза да је овај роман у знаку (скоро па) исцрпљеног времена. У првом делу рада испитаћемо како доживљај времена Јована Аранђеловића у први план доводи фигуру декаденције, по чему овог јунака означавамо декадентом. Указаћемо на разлике које у односу према категоријама прошлости, садашњости и будућности испољавају Јованов лик и лик његове усвојене сестре, Јелене Аранђеловић. Други део рада тежиће да покаже да је запажена фигура декаденције једна варијација шире, апокалиптичне парадигме другог тока романа *Убиство с предумишљајем*, посвећеног времену у ком Јелена Панић Булика саставља књигу о животу својих предака – деведесетим годинама 20. века. Излазећи изван оквира *Убиства*, у истраживачки фокус ћемо поставити категорију савремености у контексту настанка романа. Рад представља допринос испитивању ангажованости Селенићевог романа *Убиство с предумишљајем*.

Реч „декаденција", а посебно придев „декадентан", као да на нашим просторима постају нарочито потентне када се вежу за опис понашања, природе и нарави оног друштвеног слоја, у нас кратког века, који називамо грађанским. Разлог за то јесте идеолошка употреба речи које се јављају након Другог светског рата, када ново, социјалистичко друштво проналази начине да направи разлику између себе и својих претходника. У том идеолошком речнику, појам којим ћемо се у раду бавити инваријантно је негативан, и сумира специфичне „мане" грађанског друштва, најчешће везане за сферу културе и културних интереса: испразну рафинираност

1 Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број 451-03-136/2025-03 od 27. 1. 2025. године.

и формализам, фриволност преокупација и интереса, одвојеност од прогресивних социјалистичких тековина, чак назадност у ставовима, моралну искварености, приклањање западним утицајима итд. Довољно је погледати неки од текстова који настају педесетих година, па и књижевних критика, да постане јасно како инвектива „декадентности" ефикасно „решава посао" дисквалификовања личности којој се приписује, односно да представља етикету која може обухватати неодређен збир особина, а остати зачудно јасна, етикету од које је тешко одбранити се.[2]

Оваква употреба није новост имајући у виду да, кроз историју речи, „декадентност" често мења своје ознаке, с непроменљивим негативним конотацијама и остракистичким интенцијама. Према Дејвиду Виру, теоретичару декаденције и писцу студије *Декаденција и стварање модернизма*,

> [ј]едан начин дефинисања декаденције у релативистичком смислу јесте рећи да реч функционише као *општи или вишенаменски антоним*. Њено значење у специфичном контексту изводи се из искључивања или негације концепта ком је опонирана, као што су, на пример, декадентно наспрам буржоаског. Таква јукстапозиција, међутим, никада није тако једноставна каквом се чини, те је довољно поставити ове две речи [декадентно и буржоаско, Ј. С.] у марксистички контекст и видети како једна другу сенче. Ипак, има нечег значајног у *операцији* посредством које буржујски менталитет сматра боема декадентним, док марксиста користи исти епитет да означи буржуја. *У оба случаја се декадентним сматра опадање од насумично дефинисаних норми, или супротстављање њима* (Weir 1995: 10, истакла Ј. С).[3]

Операција коју описује Вир јесте операција типизације и стигматизације свега што не задовољава успостављену норму. Ствар је друштвеног консензуса или, барем, слагања оних који успостављају норму – као и много шта – ко ће бити „декадентан". Довољно је сетити се, ако желимо да размислимо и о евоцираном случају супротстављања грађанских и боемских вредности (јер најчешће је сукоб вредности у питању када дође до опадања од норме), како је Јован Скерлић означио Владислава Петковића Диса и Симу Пандуровића декадентима у критикама *Посмртних почасти* и *Утопљених душа*.

„Декаденција" и из ње изведени облици „декадент" и „декадентно" могли су се наћи у близини Селенићевих романа имајући у виду крупну улогу коју грађанска класа у тим романима заузима, као и теме супротстављања културних и друштвених образаца које представљају главни предмет интересовања у роману. У критичким текстовима у којима се јавља атрибуција декадентности уочава се степен самообјашњивости појма

2 Као пример, можемо дати извод из текста Јована Поповића „Реч књижевника", објављеног на првој страни првог броја утицајног часотписа *Књижевне новине* 1948. године – на ауторитативној позицији и с прескриптивном функцијом – посвећеног улози књижевника и других културних посленика у социјалистичком друштву: „Социјалистички полет даје неслућени понос маси и појединцу. Омладина наше земље пева заједно са совјетском омладином како је живот радостан, леп и поносан. Но то не значи да *трулеж декадентне назови-културе* не тражи пута у наше друштво *преко остатака буржоазије*, као што политика коју она изражава тражи шпијунске канале" (Popović 1948: 1, истакла Ј. С.).

3 Цитате с енглеског и француског језика превео је аутор рада; цитате с немачког језика превео је Бошко Сувајџић; цитате са шпанског језика превела је Милица Поповић.

који, када укључује примену речи на ликове припаднике грађанске класе, и сâм појам невољно остаје „обележен" историјом своје употребе, чак и ако више собом не носи негативан набој изворног идеолошког речника. Тако се декадентност везује за хомосексуалног јунака романа *Пријатељи*, Владана Хаџиславковића, али се у овом смислу говори и о лику романа *Убиство с предумишљајем*, Јовану Аранђеловићу (што је за нас нарочито важно), у тексту Магдалене Петрињске:

> *Декадентност, још једна особина нестајуће класе*, појављује се као карактеристична црта главних јунака *Пријатеља* и *Убиства*. [...] Свакако је то књижевно веома захвално *као поступак* да ликови тако постају невероватно сликовити и да се на тај начин може убедљивије показати њихова осетљивост, ломност и неотпорност на подивљалу стварност послератног доба (Петрињска 2004: 38, истакла Ј. С.).

„Особина нестајуће класе" евоцира се и у студији *Књижевност с предумишљајем* Владана Бајчете, у делу посвећеном роману *Писмо/глава* и теми супротстављања друштвених класа у Селенићевим делима уопште:

> На овој дихотомији заснована је (по)етика свих Селенићевих романа. У њима нема умјетнички банално поларизованог сукоба добрих и лоших, по узору на социјалистичку прозу, нема питомих грађана и дивљих сељака, „Визигота" који су дошли да покоре и сруше њима страни свијет, макар то из перспективе једног броја Селенићевих јунака било тако представљено. *Ријеч је о пропасти једног социјума већ изнутра нагриженог декаденцијом*, друштвеног поретка ионако кратке и брзо истањене традиције, по којем газе аморални силници заштићени високим партијским позицијама и ратним заслугама током револуције (Бајчета 2023: 84, истакла Ј. С.).

С обзиром на наведени, изнимно важан увид о одсуству банално поларизованог сукоба добрих и лоших у романима Слободана Селенића, у овом раду покушаћемо да наречену нијансираност Селенићевих ликова, њихову „поливалентност" (Селенић 1981, према Мацура 2011: 82) очувамо и док испитујемо заступљеност фигуре декаденције у роману *Убиство с предумишљајем*. Рад пишемо без претензија да дефинишемо оно што је по много чему тешко сводив појам и у областима естетике, историје књижевности, филозофије историје итд., а у настојању да „декаденцији" нађемо место у опусу Слободана Селенића, и то (и) у пољу карактеризације ликова, али изван очекиваних одговора.

Фигура декаденције и декадентна исповест Јована Аранђеловића

Уколико се нећемо освртати на употребу која речи *декаденција* придаје значење „општег антонима", како ћемо разумети појам који је најављен насловом рада? Нисмо усамљени у потешкоћи разумевања нашег предмета проучавања: декаденција је била тема која је подједнако подстицала „песника, историчара, теолога, социолога или чак метафизичара" (Miranda 2021: 95). Када кажемо да под *декаденцијом* подразумевамо *опадање* посматране појаве, чини се као да једноставно користимо синоним, а

да не долазимо до неког разјашњења појма. Реч потиче од латинског глагола *decadēre*, „састављеног од глагола *cadēre* 'пасти' и префикса *de-* 'доле'" (Desmarais, Weir 2019: 3). Арно Миранда, писац чланка „Шта је декаденција? Епистемолошке рефлексије о једној временској фигури", истиче да је порекло речи важно утолико што указује на прве њене употребе, на којима се декаденција ипак не задржава:

> декаденција у почетку значи материјалну дотрајалост физичког објекта. У 17. веку дошло је до семантичке промене. Декаденција поприма фигуративно значење. Сада се тиче људи, царстава. Коначно, у 17. веку, с историографским утицајем просветитељства, декаденција је престала да буде стање да би постала пуноправни историјски период. На семантичком нивоу, стога је важно уочити помак од природног смисла ка моралном и коначно ка чисто историјском смислу. Ово померање је праћено метафоризацијом (декаденција постаје нека врста „пропасти душе") и карактерише га метонимија апстракције (конкретан процес постепено постаје морално стање) (Miranda 2021: 90–91).

Миранда уочава као специфичност *декаденције* њену „пластичност" (Miranda 2021: 90), која се огледа у опстајању идеје декаденције од античких култура наовамо (од циклуса, југа Хинду космологије, на пример, и биографских аналогија исказаних кроз смену „доба човечанства" у античкој Грчкој[4]) и њеном лаком прилагођавању различитим дискурсима, применама и идеологијама. Покушавајући да у свом раду постави „темеље за опште проучавање декаденције у области хуманистичких наука" (Miranda 2021: 90), а на основу досадашњих проучавања француских мислилаца попут Жилијена Фројнда, Пјер-Андреа Тагиефа, Владимира Јанкелевича и Пјера Милиона у области филозофије историје, Миранда долази до закључка да је декаденција нарочита временска фигура која опстаје као „ресурс имагинације у који посежу песници, историчари и филозофи *како би развили сопствену симболику времена*" (Miranda 2021: 102, истакла Ј. С.). Појава *декаденције* тиче се, пре свега, наше перцепције протока времена, она подразумева пажљив надзор над проласком времена и тумачење тог проласка – зато Арно Миранда наглашава да „теорија декаденције не постоји, али увек постоји херменеутика декаденције" (Miranda 2021: 102).

Како у есеју „Кућа декаденције" пише Дражен Катунарић, хрватски књижевник и филозоф, они

> који претпостављају да је декаденција нека нова застава или капела, да је посриједи нека колективна стратегија, мобилизација људи око идеје или умјетничке идеологије, смјера који се надовезује на понеки други, нису на добру путу, јамачно су се преварили. *Декаденција није јунак, нити група, нити доктрина, идеја, нити заметак теорије, већ само неизбјежна обузетост временом*. Она се не исцрпљује у опису атмосфере с краја стољећа, у цикличности мишљења и враћању истог и наизглед непоновљива духа, *већ у неразријешену, апоријску односу према времену, унутрашњем и ванјском – њезина централна тема*. Декаденција је надзор над временом које је схваћено као дужина властите сјенке, *осека и плима повлачења и надирања свијести о времену док протиче, или, дапаче, вријеме у њему самом, све док га има, све док траје* (Katunarić 1988: 187–188, истакла Ј. С.).

4 Више о биографским аналогијама у филозофији историје и органицистичким идејама које се налазе у основи ових образаца в. Suvajdžić 2024.

„Обузетост временом", која јесте декаденција, није било каква свест о временитости, већ је обележена предубеђењем са супротним предзнаком од оног које карактерише утопијско размишљање[5] – везана је за поглед уназад који опцртава путању од славног почетка до осредњег/разочаравајућег тренутка садашњости. У том смислу декаденција се базира на релацији прошлост–садашњост, она се не остварује „in statu већ in motu; она није структура, већ темпо и тежња" (Jankelevič 1988: 66). Притом је евоцирана прошлост често доживљена као митска, па декаденција нужно садржи замах поређења тренутака издвојених из силазног временског лука, као и снажан елемент вредновања, просуђивања које полази од стабилног, неупитног стања,[6] у негативном светлу боји крај описаног лука и сведочи о подједнаком значају садашњости (као и прошлости) за декаденцију, о нарочитом афективном односу према садашњости – бризи за тренутак кризе у ком се живи, чему ћемо се вратити када будемо писали о томе како садашњицу осећа приповедна свест Јована Аранђеловића у роману *Убиство с предумишљајем*.

Поред тога што је историчан концепт, декаденција јесте и генеалошка,[7] где се почетни тренутак схвата као време порекла, време првобитне снаге, а „путања" времена тумачи двојако, у зависности од две варијације декаденције. То су,

> с једне стране, декаденција-опадање, језгро традиционалистичких концепција, која постулира прво, узвишено порекло и верује да сведочимо маршу према крају или смрти објашњеним губитком порекла, заборављањем, издајом, губитком; с друге стране, декаденција-регресија, језгро еволуционистичко-историцистичких концепција, која постулира ниско порекло, прво, инфериорно стање ('примитивно'), где се

5 По речима Жилијена Фројнда, француског филозофа и социолога, писца студије *Декаденција: социолошка и филозофска историја једне категорије људског искуства*, „апсолутна декаденција не постоји, у метафизичком смислу апсолутног, јер је, као и сваки историјски концепт, карактерише релативност. Питање које треба поставити је следеће: у односу на шта је релативна? Као историјски концепт, она је неизбежно везана за прошлост, за просторно-временску ситуацију која је у суштини постојала. Не би се могла сматрати релативном у односу на будућност, као што је то утопија, имајући у виду да су историја и утопија логично супротне. Другим речима, декаденција припада свету представљеног постојања, а не свету непостојећег префигурираног света који би требало да постоји једног дана" (Freund 2021: 5).

6 Арно Миранда наводи „архиконцепт декаденције", до ког је у својим истраживањима дошао француски филозоф Пјер-Андре Тагиеф: „ово је модус вредновања целог историјског процеса из полазишта вредности апсолутне норме, било то Златно доба [...] или неки регулаторни идеал" (Miranda 2021: 100).

7 „Декаденција је, с обзиром на њену најједноставнију представу унутар линеарног континуитета прогресивног опадања од претходног енергичног модела, *суштински исторична, хронолошка и генеалошка, јер се непрестано позива на утварну супериорност прошлости од које се непрестано и непремостиво повлачи*. Ако није историографска у дословном смислу те речи, декаденција увек садржи имплицитну референцу на историјски процес, без обзира на то колико катастрофалан он био" (Koos 1995: 120, истакла J. С.). Пишући о значају генеалогије у романима Слободана Селенића, Игор Перишић евоцира декадентност лика Владана Хаџиславковића и његову позицију последњег представника породице – положај на ком ћемо се задржати у раду: „За разлику од Борислава Пекића, који у *Златном руну* штампа породичну генеалогију са сврхом благе пародије наратива тестаментарног наслеђивања у превлађујуће комичкој нарацији, Селенић у *Пријатељима* такође уноси графички предочено породично стабло, али у функцији суровог контраста у односу на *декадентног последњег Хаџиславковића*" (Перишић 2020: 127–128, истакла J. С.).

декаденција промишља као повратак пореклу у садашњости, или повратак пореклу, анималности почетака: регресија (Taguieff 1987: 21, према Miranda 2021: 100).

Да је у „мемоарима" Јована Аранђеловића, лика романа *Убиство с предумишљајем*, на делу декаденција-опадање, видимо из односа приповедне свести према времену, из Јовановог става према садашњости (послератни Београд), прошлости (с посебном референтном тачком у 1936. години) и смрти. Заробљен у садашњости, којој осећа да не припада ни по ком основу – ни својим пореклом нити узгојем, ни својим карактером нити интересовањима, али у којој је такође и објективно, као припадник предратне грађанске класе, најгрубље скрајнут и ускраћен, Јован проналази излаз у фантазији прошлости. Занимљиво је да је то фантазија чије је средиште Јованово еротско откровење с усвојеном сестром Јеленом Аранђеловић, а не некаква митска прошлост, прича о пореклу породице Аранђеловић, чији су моћ, утицај и имовно стање у опадању годинама уназад у тренутку у ком Јован бележи своју исповест. С једне стране, овакав одабир норме, идеала с којим се упоређује садашњост, и те како има смисла будући да Јованов отац и Јеленин очух, Ставра Аранђеловић, није носилац таквог наслеђа, већ је човек који је из радничке (сељачке) класе прешао у вишу, грађанску, с којом се до краја није могао сасвим индентификовати. С друге стране, Јованова исповест и јесте, пре свега, повест о слабљењу и растакању једног односа – сложене везе узајамно зависних, близаначки блиских усвојених рођака, Јована и Јелене.

На Божић 1936. године, према записима Јована Аранђеловића, он и Јелена ушли су у страствену, табуизирану еротску везу. Читав одељак Јованове исповести – издвојен формално, у односу на место које заузима у целини романа *Убиство с предумишљајем*, али и у погледу доминантног тона, атмосфере која се у њему ствара, китњастости и дескриптивности стила којим је написан – посвећен је овом догађају, који у његовом сећању остаје као „слика рођења Христовог у јаслама витлејемским" (Selenić 2009: 68), што сведочи о суштинској везаности за прошлост, монументалности и епохалности догађаја. Уколико се може говорити о епифанијским моментима у роману *Убиство с предумишљајем*, Божић 1936. године јесте један такав моменат за Јована Аранђеловића. Остајући у сећању увек с тим тренутком и у том тренутку, Јован Јелени замера то што она, заборављањем, „издаје" и занемарује конститутиван елемент њихових бића:

> И не саслушавши моје питање како ваља, Јелена се нервозно одмакла од мене, тако да је ћебе спало са нас, и рекла:
> – Не сећам се. То су глупости. Били смо деца.
> О томе да ли су то глупости; о томе да ли смо били деца; па и о томе зашто Јелена одбија разговор о божићној вечери – могли бисмо се спорити. О томе да ли се Јелена сећа – не. Сећа се. Као и ја. Ни боље, ни горе: *слика божићне вечери тридесет шесте у нашим свестима је далека, далека, баш као слика рођења Христовог у јаслама витлејемским, али жива, живља од било које стварности која нас овога часа може притиснути својом привидном несумњивошћу* (Selenić 2009: 68, истакла Ј. С.).

Кључни израз овде јесте „привидна несумњивост" стварности, заправо „привидна несумњивост" садашњице. Фигура декаденције изврће однос

сумње и сигурности у смеру несумњивости прошлости. Док епифанијско сазревање у памћењу остаје „живље од било које стварности", од тог референтног тренутка до времена писања исповести, Јован у више наврата показује да у његовој свести постоје читави периоди конфузије, бунила и нарколепсије, којима се не може веровати. Један од таквих периода јесте онај који је уследио након Јелениног једностраног одрицања од сексуалног аспекта њиховог односа:

> Изгубивши жељу за читањем, изгубио сам подстрек за било какво делање. Дешавало ми се да по неколико дана проведем у врсти пролазне конфузије у којој људе видим сасвим неодређено, у обрисима на основу којих тек могу наслућивати кога срећем, с ким разговарам. Сумњао сам у стварност. Нисам био сасвим сигуран да постојим (Selenić 2009: 67).

Осећај изгубљеног времена чини Јована непоузданим приповедачем, што није неважно имајући у виду слику коју овај аутобиографски запис гради о Јелени Аранђеловић. Та слика слаже се с фигуром *femme fatale* – толико привилеговане у књижевним делима која припадају декадентном покрету и књижевности краја века. Другом приликом, Јован осећа прекид са стварношћу када се мора суочити с Јеленином присношћу с комунистичким мајором Крсманом Јакшићем, представником свега чега се Јован гнуша:

> *Потпуно сигуран да се крај приближава* постао сам оне суботе када је, без иједне речи претходне најаве, и без иједне речи накнадног објашњења, Јелена довела код нас Крсмана на чај. [...] Не умем боље представити своје душевно стање, и није чудо што је овај опис мањкав, тврд, тек приближно тачан. *Сред разноврсности мојих сомнамбулних доживљаја, стање у коме сам се налазио изненада сучељен с Крсманом под Јеленином заштитом заузима, по врсти, сасвим посебно место. Не може се сврсисходно поредити са стањима моје акутне нарколепсије, рецимо, ни са било којим од мојих потоњих губљења у тмуши*, тако да о првих десетак минута нашег сусрета могу да говорим једино на основу накнадног одгонетања мутно и збркано запамћених појединости (Selenić 2009: 144–145, истакла Ј. С.).

Време писања се за Јована показује као врхунац кризе његовог и Јелениног односа, наглашене укључивањем лика мајора Крсмана. Немирење Јованово са садашњошћу мотивише стално поређење „привидно несумњиве" стварности и несталог идеала, „изгубљеног раја" близаначке симбиозе с Јеленом, уз пажљив, митомански, аналитичан надзор над свим, и најмањим изменама у том односу. Декадентна свест открива се из описаног „неразрешеног, апоријског односа према времену" (Katunarić 1988: 187), помаља се иза наведених редова из *Убиства с предумишљајем* – приповедна свест која будућност види у прошлости, и не може се помаћи даље од Божића 1936. године. Одлика такве свести, према француском филозофу Владимиру Јанкелевичу, писцу утицајног есеја „Декаденција", јесте да

> [о]бузета паралишућим пасеизмом, свест би желела да своју прошлост поново претвори у садашњост, да прекорачи сав тај претерит изгнан или потиснут постајањем,

супротстављајући прогресивном настајању будућности регресивно оживљавање прошлости, дегенерацији регенерацију (Jankelevič 1988: 61).

За разлику од прошлости, чији се утицај несуђеног идеала наставља и у садашњости, схваћеној као тренутак кризе, будућност је категорија која у фигури декаденције остаје под знаком питања – до ње се не може стићи, о њој се не може смоћи снаге размишљати. Јованова одсеченост од било каквог имагинирања будућег тренутка огледа се у стапању опозитних тренутака у луку декаденције – почетка/порекла и краја/смрти:

> Било је слично ономе што ми се догађало у сну, али хиљадама пута чулније. Помислио сам да умирем. *У четрнаестој својој години – ја то поуздано знам – чулно сам доживео умирање*. Понекад искрено зажалим што у томе часу нисам и умро. *И дан-данас се најлакше сродим с појмом смрти када га доведем у везу са блудном помамом на почетку наше зрелости* (Selenić 2009: 70, истакла Ј. С.).

Кључна индиција постојања декаденције-опадања у исповести Јована Аранђеловића јесте његова недвосмислена усмереност ка смрти од Божића 1936, довођење првог љубавног заноса који, како смо видели, остаје незаобилазан садржај Јовановог сећања, размишљања и фантазија, у везу са смрћу: „*Од самог почетка*, од другог дана Божића пре девет година, не могу да мислим о нашој љубави *а да истовремено не мислим о смрти*" (Selenić 2009: 158, истакла Ј. С.).

Јованова сигурност „да се крај приближава" у први план доводи тему суочавања с гашењем лозе, класе, друштва, света; ово последње, сматрамо, чини централну тему романа *Убиство с предумишљајем*. Свест о нестанку Јовановог и Јелениног света, присутна као тињајућа тензија у Јовановој причи, изражена је директно у завршници Јовановог писања: „Врло сам миран. Вест јесте ненадана, али ме не погађа. *Нама су узели свет. Једна кућа мање или више*" (Selenić 2009: 151, истакла Ј. С.). Сентимент потом налази одјека у Јеленином недатираном писму, где бива развијен низом сугестивних слика пост мортем света с Јелениног путовања.

Ишчекивање, прорицање, наслућивање, замишљање краја, индивидуалног и колективног – ове су варијације исте теме незаобилазне у делима која су концентрацијом својих одлика у средиште света дела постављала фигуру декаденције, чији су јунаци или писци били самосвесни заступници песимистичког светоназора који је из овакве временитости произлазио,[8] и чији су ствараоци деловали у периоду од половине 19. века до прелаза из 19. у 20. век, када је дух времена у Европи, понукан друштвено-политичким растакањем вековних царстава и дубоко утврђених буржоаских вред-

8 За Матеја Калинескуа, аутора студије *Лица модернитета: авангарда, декаденција, кич*, „у Француској је, у већој мери него другде, идеја декаденције, са свим својим старим и новим нејасноћама, *пружала повод за културну самоидентификацију*. Почетна линија Верленеовог чувеног сонета 'Langueur' ['Чежња'] (1884) 'je suis l'Empire à la fin de la décadence' ['ја сам Царство на крају декаденције'] – поетски сажима сентименте значајног дела француске интелигенције, посебно након неуспеха револуције 1848. и, с повећаном драматичношћу, након слома Француске у Пруском рату 1870. и каснијег устанка који је довео до ефемерне Париске комуне 1871. године" (Calinescu 1987: 162, истакла Ј. С.). Поза декадента укључивала је препознавање, усвајање и амбивалентно прослављање сопствене декадентности.

ности, развојем еволуционистичких биолошких теорија, друштвених и ужих психолошких наука, поткрепљивао епохални осећај клонулости и умора.[9]

Сублимиран у књижевности тог периода, дух времена условио је и мотивско-тематски састав дела, с јасним нагласком на мотиву смрти. Јунаци декадентних дела, попут Хјуа Вијана, протагонисте романа *Бриж, мртви град* Жоржа Роденбаха или Уисмансовог Дезесента, хероја-дендија романа *Насупрот*, имају једну опсесивну мисао – пропадање, нестанак, смрт, уједињени ставом „потпуног одбацивања живота, апсолутне осуде постојања" (Pierrot 1981: 63). Важан елемент тог става потиче из суочавања ликова, песника и писаца декадентних књижевних дела са сопственом позицијом у свету, са спознајом да се „доцкан стиже у остарели свет" (Décaudin 1988: 89). Замор који провејава декадентним делима јесте терет наслеђа остављеног онима који су, речима песника Вјачеслава Иванова, „последњи у низу" (Poggioli 1968: 75, према Weir 1996: 5), и свесни тога. Поредбена динамика фигуре декаденције храни свест о положају „каснодошавших", а пажљив надзор над растакањем преосталих вредности и односа рађа психолошки комплекс декадентних ликова: аналитичност, „слабост воље, неактивност, девалвацију целокупне стварности и отуђену изолацију од ње, повећану осетљивост и окретање од природног ка артифицијелном" (Räsch 1977: 34).

Пасивност декадентних ликова, у које према перцепцији темпоралности сврставамо и Јована Аранђеловића, подстакнута је свим прошлим културним, цивилизацијским, друштвеним и породичним тековинама чији су они баштиници. Реч је о поменутом „паралишућем пасеизму" (Jankelevič 1988: 61), који се у Јовановом случају испољава и као безсврховито проучавање историје, посебно историјата крађа античких и других уметничких дела. Док Јован разговара с немачким шпијуном, поручником Лангхофом, о заједничкој страсти према тим историјским епизодама, Којовић осећа као да је и сам из мучне садашњости премештен у фриволну прошлост неморалном „гнусобом самозаборава" (Selenić 2009: 120) – што двоструко ауторитативан Којовићев глас (глас сведока прошлости, и приповедача) именује „тешким моралним прекршајем" (Selenić 2009: 119).

9 Роџер Бауер, немачки романиста и истраживач декаденције, у књизи *Лепа декаденција: историја једног књижевног парадокса* доноси три фазе развоја декадентне књижевности према подели коју је извршио Алфред Едвард Картер у монографији *Идеја декаденције*. Прва фаза означена је као фаза „мита ослобађајуће декаденције" (Bauer 2001: 12): она се преклапа с касним романтизмом педесетих година 19. века. То је период доминације лика бодлеровског дендија, а њени представници су Шарл Бодлер у Француској и Алцернон Свинберн у Енглеској. У исто време Теофил Готје и Гистав Флобер популаризују културу декадентног Рима, која се супротставља безличној буржоаској култури деветнаестовековне Француске (Bauer 2001: 12–13). Друга фаза књижевне декаденције означена је као „натуралистичка" (Bauer 2001: 13) и траје до средине девете деценије 19. века. Декадентни истраживачи психе у овом периоду јесу браћа Гонкур, а примећује се и Золино интересовање за сличне теме. У овом периоду појављују се знамените збирке поезије и поеме попут Малармеове *Иродијаде* и Верленових *Сатурналија* (Bauer 2001: 13–14). У овој фази објављен је Уисмансов роман *Насупрот*. Трећи и последњи период развоја декадентне књижевности (декаденција декаденције, може се рећи), везује се за *fin-de-siècle* – за последње две деценије 19. века. Теме и интересовања који су у претходним фазама окупирали писце сада доживљавају сопствено потискивање до екстремног, кича, шокантног у делима стваралаца попут Октава Мирбоа и Жана Лорена, Катула Мендеса и Рашилде. Анатол Бају оснива часопис *Декадент* (1886) и у овој се фази декаденција у највећој мери приближава књижевном покрету (Bauer 2001: 14–15).

Описаном темпоралношћу фаворизована, основна потка исповедног списа Јована Аранђеловића – Јеленина и Јованова љубавна сторија – указује се као декадентна[10] и у погледу других својих елемената: природе Јовановог лика, значаја мотива смрти, али и у односу на обликовање деутерагонисте, Јелене Аранђеловић. Јованова визија Јелене – јер јесте реч о имажу који ствара непоуздан приповедач – у потпуности се уклапа у образац декадентне *femme fatale*, која се доводи у везу с неприродном сексуалношћу и деструктивним силама, и бива супериорна над мушким панданом „као паук женка, богомољка" (Prac 1974: 172). То се најпре види у начину на који Јован описује Јеленину агенсност и њен преображај након њиховог првог испољавања сексуалности:

> Помама је била потпуна и ја тек сада, накнадно, знам зашто је таква морала бити. Првина, да, откровење, свакако, али тајна је ипак у *еротској чудовишности беле Јелене од четрнаест година*.
> Младост је, Јеленина прва младост је била без сензуалног значења. Младост, прва младост је еротски празна. *Пошто о Јелени знам све и када ми ништа не каже*, знао сам да се страши онога што се дешава *у њеном дечјем телу* и што сасвим добро још не разуме, без обзира на укочена и целомудрена објашњења наше госпођице Меланије. Јелена је тек доконала да је секс опасна тајна, да су њене груди чудо. Тајанствени прорез између ногу, крв, тек су предмет бојажљиве процене Јеје – *збуњене девојчице*. Међутим, од часа у коме се њена рана сексуалност, пуна тајновитих измаглица, под громовитим дејством телесног додира, претворила у доживљено лудило чула, наступило је раздобље у животу Јелене-жене, у коме је *дете-блудница добило снагу еротског чудовишта, кадрог да невероватним спојем невине првине и тек пробуђеног еротизма опустоши не само моју већ и какву много стаменију памет* (Selenić 2009: 71–72, истакла Ј. С.).

У својим исповестима Јован се указује као свезнајући приповедач у односу на повластице које поседује спрам Јелениног лика, што бива објашњено мистичним симбиотским везама између њих двоје, везама које Јелена не признаје. Упитна је, међутим, како смо показали, веродостојност Јованове приче. Повишен тон његове исповести, помало архаичан речник којим се служи, сугестивност и самоувереност Јовановог писања – гласа који може рећи „о Јелени знам све и када ми ништа не каже" – замагљује нескладност елемената описа Јелениног лика: „збуњене девојчице" и „еротског чудовишта".

Оксиморонски спојеви који шокирају чести су у књижевним делима друге половине 19. века и на преласку 19. века у 20. век, која смо означили као декадентна. Циљ оваквих спојева и јесте био ефекат шокирања буржоаске читалачке публике, али иза таквих нескладних комбинација неретко се помаљала и мизогинија карактеристична за дати период („*fin-de-siècle* мизогинија" – уп. Dottin-Orsini 1993), где је женски принцип довођен у нераскидиву везу с пољем природног, биолошког, натуралистичког, и тако супротстављан мушкој фигури уметника, дендија, мајстора артифицијелности. Као такав, женски принцип био је и носилац еротског импулса

10 „Декадентном" видимо исповест Јована Аранђеловића у смислу приклањања „поетици" скупа горе описаних књижевних дела из друге половине 19. века и на прелазу између 19. и 20. века.

као урођене тенденције ка корупцији и зачудним нагонима, па су женски ликови описивани у еротским ситуацијама налик оној у *Убиству с предумишљајем*, која преклапа делокруг детињства и екстремног еротизма.[11] У толикој су мери ови женски ликови обележили књижевност периода да су инспирисали читаве студије посвећене типизацијама декадентних женских „идола": Саломе, Месалине, Психе, Лилит, Језавеље итд. (уп. De Palacio 1994).

У еротикону декаденције жена је активна, она је носилац агресивности, асертивности и опасности; мушки ликови су у знаку пасивности и јаловости, замора. Управо у измењеној сексуалној динамици полова [„параболи полова" (Prac 1974: 172)] Марио Прац у књизи *Агонија романтизма* види разлику између књижевности прве и друге половине 19. века, односно прелаз од романтизма ка књижевности декаденције:[12] на место фаталног мушкарца, бајроновског јунака, прометејске фигуре делатне у романтизму, у другој половини 19. века долазе „окрутне Венере" попут Бодлерове Жане Дивал, егзотичне и разблудне античке краљице из Готјеових прича (*Једна Клеопатрина ноћ*) и Флоберових сањарија (Салома у *Иродијади*, краљица од Сабе у *Искушењу Светог Антонија*), Свинбернових сурових жена-вампира, које захтевају потпуно покоравање мушкараца, а саме остају недодирљиве (в. Prac 1974: 141–210). Ширење страха од жене као представника ирационалних сила довело је, с једне стране, до обликовања монструозне, апсолутно сексуализоване *femme fatale*, а с друге, до замишљања идеалног, асексуалног пола – хермафродита/андрогина. У овој фигури Прац види суштину декаденције и у односу на њену појаву разликује декаденцију од романтизма. Према Працу, по свом духу декаденција је андрогина – охлађена страст, декоративна и статична слика Жана де Мороа, препуна детаља, насупрот монументалној експресивности романтичарског сликарства Ежена Делакроа (Prac 1974: 237):

> Код Мороа су *фигуре двосмислене*, у првом тренутку *готово да се не разликује ко је од двоје љубавника човек, а ко жена, све личности су повезане тананим везама сродства* као у Свинберновој *Lesbia Brandon*: *љубавници су као крвни сродници*, браћа су као љубавници, мушкарци имају девичанска лица, девице – лица ефеба; симболи Добра и Зла повезују се и двосмислено испреплићу. Не постоји никакав контраст узраста, пола, типа: *тајни смисао овог сликарства је инцест,* лик који је егзалтиран – андрогин, *а последња реч је јаловост* (Prac 1974: 239; истакла Ј. С.).

Фигура андрогина у „параболи полова" коју доноси први ток романа *Убиство с предумишљајем* по много чему одговара Јовановом лику. Локус страсти, еротске помаме децидирано је, видели смо, прошлост, док је са-

11 „Јер жена је та која је, за ове писце [књижевне декаденције, Ј. С.], како смо разумели, главни носилац *fin-de-siècle* синдрома [...] Жена је та која, у различитости својих инкарнација – модерне и *већ корумпиране младе девојке*, кокоте, гризете, глумице, припаднице полусвета, радознале аристократкиње – опседа наративе оног времена" (Ducray 1999: 12, истакла Ј. С.).

12 За Праца, морамо истаћи, књижевна декаденција друге половине 19. века и прелаза 19. у 20. век јесте манифестација касног, презрелог романтизма – отуд наслов *Агонија романтизма*. Махом релационо дефинисана, књижевна декаденција је још схватана и као „гестаторна фаза" симболизма (Weir 1995: 7–8) и књижевноисторијска етапа која је припремала модернизам (уп. Weir 1995).

дашњост „испражњена" од прималности инстинкта рафинираношћу писма и израза на формалном плану, а на плану фабуле у једностраном свршетку Јованове и Јеленине афере. Садашње стање њиховог односа исцрпљује се у односу претрајале психичке симбиозе,[13] која је истовремено еротски „охлађена" и носи слутњу чедног, хермафродитског јединства.

„Тајни смисао" јаловости такође је, у књижевним делима означеним као декадентна, био инцест, још једна еротска ситуација која се развија у Јовановим исповестима, овога пута у облику псеудоинцеста, пошто је реч о усвојеним сродницима. Овај мотив присутан је у делима попут Рашилдингог романа *Les hors nature*, Моклеровог романа *Le soleil des morts*, Мендесовим романима *Zo'har* и *Le Chercheur de tares*, Адамовом роману *Le Vice filial* (Ducray 1999: 47, 13), Рилкеовој новели *Die Letzten* итд. (Schoolfield 2003: XIV). Много више од еротске перверзије, мотив инцеста, како истиче француски теоретичар декаденције Гиј Дукреј, постаје једна од симболичких манифестација еротске парализе, радикалан гест еротског повлачења у себе, непродуктивности, окретања себи истом у покушају очувања сопствених угрожених вредности и умируће традиције, „као да се сада може волети само у затвореној завојници истоветности" (Ducray 1999: 47). Уз то, према Џорџу Скулфилду, писцу *Бедекера декаденције*, мотив инцеста на једној вишој равни може означавати тежину наслеђа, прошлости од које се не може побећи, а чији је носилац и последњи заступник декадент (Schoolfield 2003: XIV).

У Јеленином и Јовановом случају, међутим, постоји степен дистанце, није реч о инцесту већ о псеудоинцесту. Ова дистанца има практичне разлоге, могуће рецепцијске, свакако оне који се односе на нит заплета посвећену мистерији Буликиног порекла, тј. на њено питање да ли потиче од Јована или Крсмана. Ипак, у односу на роману важне теме идентитета, животних избора и суочавања с „губитком света", степен дистанце указује на то да „завојница" није затворена. Јован и Јелена, упркос свим Јовановим предубеђењима и настојањима, нису исто. За почетак, Јелена је та која је „аристократске" крви, која наставља грађанску генеалогију, док Јован потиче, сушински, из новобогаташке, пре коју генерацију сељачке породице. По пореклу они нису исто, што из пуке имитације Јеленине господске хладноће може ишчитати Којовић:

> Сви су говорили да је надмен, а он је – знао сам ја, можда, поред Јелене, само ја – тек покушавао да опонаша Јеленину краљичанску надгорњеност [...] Лоше му је то полазило за руком, његова охолост је, за разлику од Јеленине, личила на некакву нервозну осорност, на набуситост, безразложну нетрпељивост (Selenić 2009: 117).

Усвојени брат и сестра нису исти ни по реактивном односу према стварности у којој су се задесили. Овде се морамо позвати на Јеленино недатирано писмо Јовану; писмо је једини вид Јелениног испољавања, доласка до њене речи и њеног доживљаја света. Важно је нагласити да Булика и Богдан овом писму нису нашли право место у хронологији докумената, а

13 Клервоајантне повезаности која ће такође доживети свој крај у завршници Јовановог списа, када Јован више не може разумети Јеленине поступке, нити има увид у њено расположење и мисли.

наше мишљење да оно стоји на крају управо зато што сабира теме романа, али и разрешава стално присутну динамику сличности и разлике у односу Јован–Јелена у корист разлике. Суочена с нестанком познатог света и живота својственог предратној грађанској класи, Јелена пише:

> Ми смо, Јоване, анђели без домовине, јер Раја више нема, јер света више нема.
> И, ево, Јоване, сада ћу ти, драги Јоване, најдражи Јоване, открити истину о томе свету, сазнање које ми се учини смртоносним увек када поверујем да је коначно, истину коју нећеш волети, али коју мораш да чујеш:
> ТО ЈЕ СВЕТ, ЈОВАНЕ, У КОЈИ ЋЕ КРСМАНИ УЋИ ЛАКО, А МИ, ИЛИ УЗ ЊИХ, ИЛИ НИКАКО (Selenić 2009: 182).

Јеленино писмо посредује, у најважнијим својим деловима, одлуку о преживљавању, опстајању у трајању које доноси будућност, без бекства у прошлост-идеал (оличену у њеном писму некад сјајним црвеним возним седиштем, сада подераним и похабаним). Инцестуозна истоветност уступа место избору, макар и немогућем избору да се преживи у свету Крсманâ, што чини Јелену радикално другачијом од Јована. Заробљен својом основном темпоралном опредељеношћу, свешћу која жалује за прошлошћу, и коју обележава, у крајњим консеквенцама, „морбидно самозадовољна" усмереност ка смрти, Јован остаје декадент, док се исто не може рећи за Јелену.[14]

Еротску слабост, немоћ спрам уређења сопственог живота, спрам будућности – Јован компензује сопственим декадентним писањем. Разуларење фантазије, развијање пренабујалог личног идиома, пројектовање наратива у друге епохе, первертирање међуљудских односа: све су то последице изражавања имагинативне надмоћи над животом – једине надмоћи коју декадент над животом може изразити – од ког се декаденти окрећу јер га не могу спознати у својој осуђености на солипсизам, или зато што га доживљавају као вулгарну, досадну, непријатељски настројену појаву (Pierrot 1981: 10). Јован се не може помирити с губитком сопственог света, управљен је доследно од живота ка смрти, што га у коначници наводи на самоубиство и убиство мајора Крсмана Јакшића.

Како не бисмо у овом тумачењу Селенићевог романа остали само на нивоу описа појава, морамо доћи до значења Јованових декадентних „мемоара" у целини *Убиства с предумишљајем* и открити да ли се и како се фигура декаденције развија у другој линији романа, која тематизује роману савремен тренутак, крај деведесетих година 20. века. Иако у критичкој ли-

14 Према Ренату Поџолију, истакнутом теоретичару књижевне и уметничке авангарде, сентимент који доминира осећајним склопом декадената јесте „морбидно самозадовољство у увиђању сопствене закаснелости/превазиђености [a morbid complacency in feeling oneself passé]" (Poggioli 1968: 76, према Weir 1995: 6). У Селенићевом роману видљива је тачка у којој се Јован у потпуности предаје *Schadenfreude* расположењу према еротској и друштвеној динамици у којима невољно учествује: „Руку и очију спуштених у смерно крило. Осећам на својим леђима зној који се спушта низ њена леђа. Ледена леђа. Хладна мокрост зноја. И би ми – чега све у човеку нема! – би ми у том часу (нека ми Бог опрости ако га има и ако хтедне), *би ми мило због велике муке Јеленине и моје. Нека, говорим себи. Тако јој и треба! Тако нам и треба! Нека да Бог да све буде још огавније!* Нека Бог, у својој милости, огавним породом овог сулудог часа насели цео преостали свет [...]" (Selenić 2009: 150).

тератури постоји тврдња да је, по заступљеном типу приповедања, *Убиство с предумишљајем* један од ретких Селенићевих романа у којима се „приповедачка садашњост потенцијално отвара према будућности" (Рибникар 2004: 95), тежићемо да покажемо да је категорија будућности у овом роману темељно недоступна ликовима, те да се изједначава с крајем, схваћеним као свеопшти Крај.[15]

„Репови векова": Слободан Селенић, „дијагностика" савремености и *Убиство с предумишљајем* као фикција краја

Један од појмова који постоји у истој концептуалној орбити као и *декаденција* јесте *fin-de-siècle*.[16] До те мере су *декаденција* и *крај века* повезани да поједини проучаваоци истичу да је *fin-de-siècle* аватар декаденције (Ducray 1999: 9). Шта је *fin-de-siècle*? Као и када је реч о декаденцији, тешко је определити се за једну дефиницију појма с тачношћу и лакоћом. Важно је нагласити да се, као и декаденција, крај века у најширем смислу тиче темпоралности: *fin-de-siècle* настаје на основу повишеног доживљаја времена и, попут декаденције, укључује емотиван одговор на перципиран временски ток. Зато одредница *fin-de-siècle* у стручној литератури истовремено указује на временски период на прелазу између 19. и 20. века и на одређену атмосферу која постоји у европском друштву крајем 19. века, а која се стиче из друштвеног односа према сопственој савремености. Као и у случају декаденције, ширењем примене појма, *fin-de-siècle* почиње обухватати и скуп нарочитих стваралачких сензибилитета и одлика уметничких дела која настају у датом периоду.[17]

15 Владислава Рибникар у тексту „Од интроспекције до књижевног текста. Поетика приповедања у романима Слободана Селенића" пише, попут других истраживача (уп. Мацура 2011: 249; Јакшић Провчи 2016) о темпоралности Селенићевог романа као категорији неодвојивој од облика приповедања: „У *Убиству с предумишљајем* роман о љубавном животу своје баке Јелене саставља, почетком деведесетих, студенткиња драматургије Јелена Панић. На чиниеницу да се два романа [*Timor mortis* и *Убиство с предумишљајем*] својом причом надовезују један на други и да се у њима јавља слична наративна ситуација скренуо је у једном интервјуу пажњу сам писац. У обе књиге, каже Селенић, стар човек прича о прошлости младим слушаоцима. Временска структура карактеристична за Селенићеве романе тиме се битно мења. У њој се први пут приповедачка садашњост потенцијално отвара према будућности. Приповедачима претходних књига било је заједничко то што су сви – буквално или метафорички – били на крају животног пута. Њихов поглед био је усмерен искључиво уназад. У последња два романа такође постоји ретроспективна приповест, али она у фикционалном свету добија истинског слушаоца, који посредује као бележник и тумач, са циљем да је претвори у књигу и тако сачува њене поруке за будућност" (Рибникар 2004: 95).

16 Поред краја века, појмови који чине део те орбите, а које ћемо укључити у нашу анализу *Убиства с предумишљајем*, јесу и *апокалиптизам* и *ресантиман*.

17 Како пише Жан Бесијер, „[и]з књижевне перспективе, референца на fin-de-siècle може се читати у смислу књижевне историје и у тематским оквирима" (Bessière 1987: 657–658). О овом првом случају, у ком се књижевна периодизација значењски „сенчи" увођењем појма *декаденција* писао је код нас Миливој Солар. У књизи *Мит о декаденцији и мит о авангарди* Солар одриче епистемолошки значај и научну заснованост појма декаденције, и указује на опасност посматрања смене књижевних епоха, школа и појава кроз призму декаденције као опадања вредности долазећих књижевних дела (уп. Solar 1985). У ужем смислу, *fin-de-siècle* устаљен је назив за стваралачки период на прелазу 19. и 20. века у Француској (с утицајем и на викторијанску Енглеску, Аустроугарску, Немачко царство), као што и дека-

Уколико је у средишту темпоралности коју подразумева декаденција стајао знак опадања, губитка супстанцијалности, трошења животне енергије и снаге, *fin-de-siècle* слика је истрошеног времена, тренутак временског прекида, фигура исцрпљености времена:

> Говорећи о крају века, бележимо поредак времена, под двоструким видом означавања хронолошких секвенци, мерених фиксним бројем година, и утврђивања епоха или доба која би објективном рачунању времена додала аспект бављења крајем времена. Јер, то управо и означава крај века: тумачи завршетак хронолошке секвенце као сâму исцрпљеност времена [l'épuisement même du temps] (Bessière 1987: 657–658).

Из наведеног цитата француског компаратисте Жана Бесијера издвојили бисмо неке кључне тезе поводом краја века, које ће нам открити аисторијску компоненту *fin-de-siècle* темпоралности. Уз један херменеутички гест сродан оном који смо везивали за декаденцију, крај века подразумева тумачење временске секвенце, стварање епохе, доба из те секвенце. У томе *fin-de-siècle* подржава и храни људски смислотворни „нагон" и тенденцију да, како то универзално поставља Френк Кермоуд у књизи *Смисао краја*, „[к]ада преживимо, стварамо мале слике тренутака који су се чинили као крај; ојачавамо захваљујући епохама ['we thrive on epochs']" (Kermode 2000: 11). Реч је о мање-више арбитрарним темпоралним формацијама за које Кермод користи назив *saeculum*, латинску реч са значењем цикличног временског периода, из које заправо и настаје француска одредница за век – *siècle*. У гесту самопрепознавања који, као што смо видели, није стран пози декадента, крај века сопствено време види као последње, као исцрпљено. Декаденција можда драматизује историјски ток признајући само његову усмереност ка опадању (Taguieff 1988: 115), али крај века је тај који себе означава као крајњи, агонијски чин те историјске драме.[18]

Где смерамо с овим у односу на тему нашег рада? На страну чувена сентенца једног од апостола декаденције, Жорж-Шарла Уисманса, да „репови векова наликују један другом", чији је дубок поетски утисак довео до њеног понављања у готово свакој студији о *fin-de-siècle* периоду, па и у поднаслову овог рада, темељне идеје иза *fin-de-siècle* комплекса показују да је и крај века, сумарно речено, историјска категорија која је више интерпретативна него описна (Miranda 2021: 101), а уз то и повезана с цикличном концепцијом историје. По речима Данијела Мортијеа, француског компаратисте,

---

дентни покрет везујемо за Француску последње деценије 19. века. Уклапање референце на *fin-de-siècle* у тематски оквир књижевних дела пак у мањој је мери проблематично и води ка проучавању односа текста и контекста, фонда типичних мотива и тема, аспеката обликовања ликова (нарочито су популарне типологије декадентних јунака, в. Kokolari 2023), заступљене темпоралности итд. И наш приступ овој теми у односу на *Убиство с предумишљајем* пример је овог другог типа истраживања.

18 Арно Миранда наглашава да, за *fin-de-siècle* дух, сâма „епоха је у агонији" (Miranda 2021: 96), за Марија Праца декаденција је, како смо већ назначили, агонијски наставак романтизма (на шта указује наслов његове монографије *Аґонија романтизма*), а Ренато Пођоли сматра да, за разлику од антагонизма авангарде, „пасивни агонизам доминира декадентним менталитетом, сушт и једноставан осећај агоније" (Poggioli 1968: 76, према: Weir 1995: 6). Агонија јесте најприближнији опис осећања које доминира Јовановим списом у *Убиству с предумишљајем* Слободана Селенића – агонија једног односа, историјског тренутка, света – о чему смо више писали у претходном делу рада.

> ограничавајући крај у сваком веку, неизбежно долазимо до спознаје да векови у најмању руку имају једну заједничку ствар: сви имају крај, и у овом се погледу понављају. [...] Укратко, овај згодни инструмент временске поделе собом носи понављање, води право до цикличног типа периодизације (Mortier 1987: 339–340).

Иако каже да је та подударност тачна и за почетак и средину века подједнако као и за крај, Мортије признаје да „[у] 1987, док се 20. век, како кажу, ближи крају, мора се признати *да су улози садашњости*, и с њом, цикличне историје, *већи на крају века него на почетку*, на средини или прелазу векова" (Mortier 1987: 339–340, истакла Ј. С.).

Улози садашњости, и будућности, били су нешто што је крајем XX века акутно осећао Слободан Селенић. За Селенића, као противника самозаљубљене изолованости, самодовољности књижевног дела у односу на стварност, и писац и књига имали су нарочиту одговорност спрам времена у ком живе, тј. настају. Писац је, према Селенићу, кроз писање остајао „свесни, и још више [...] несвесни дужник" сопственог окружења (Selenić 2003: 13), а хоризонт искуства исказан прозом морао се, с одређеним вишком значења, препознати у искуству читалаца, њених савременика.[19] Дело које је у раскораку са стварношћу не може се назвати ангажованим: „Мислим да свака књига треба да се тиче савременика, да је *лишавање тог ангажованог елемента у ствари прекид комуникације са својим добом*, са људима који у том добу живе" (Селенић 1983б: 25, према Бајчета 2023: 86, истакла Ј. С.). Учесталост Селенићевог бављења односом текста и контекста (у есејима, новинским чланцима и интервјуима) сведочи о томе колики је значај ово питање имало за његову стваралачку праксу. За нас је у овим текстовима најважнија Селенићева свест о припадности епохи, уопште свест о том, с нашом темом уско повезаном темпоралном гешталту, јасно изражена у пишчевој девизи – „Из епохе никуда".[20]

Епоха о којој је реч, поново потцртавамо, крај је XX века, период у ком се „реп века" откривао у анксиозности миленијаризма. „Интелектуална шпекулација" поводом новог миленијума (Јевтић 2015: 251) Слободана Селенића 1988. године упућује на размишљање о току историје и о суштински ирационалним импулсима који тај ток обликују:

> Стварно, шта ће говорити о нашем времену? Да ли ће га, *како је то урадио Ђан Батиста Вико, прогласити варварским веком,* који није умео да овлада интелектуално самим собом или просвећеним, тешко је рећи! [...] *Историја нам показује да човек није рационално биће.* У историји се не могу наћи докази да је човек увек радио у своме интересу. *Напротив, може се наћи много доказа да је радио против себе и против своје егзистенције.* У овом нашем времену нове су две ствари. *Једна је да је човек измислио оружје које може да уништи планету* [...] (Јевтић 2015: 251, истакла Ј. С).

19 „Верујем, дакле, да прозно штиво мора да се тиче људи којима је намењено, јер је сусрет читаоца са романом, приповетком, увек сусрет два искуства. У два случаја, међутим, до сусрета ипак неће доћи: Ако искуство сажето у књигу не надилази, ма у чему, искуство читаоца, књига ће бити кажњена равнодушношћу савременика. Сусрет читаоца и књиге ће изостати и онда када су сучељена искуства сувише различита, када се два поимања света битно не додирују ни у једној тачки" (Selenić 2003: 27).

20 У чланку *Политике* из 1988. године, индикативно насловљеном „Из епохе никуда", Селенић наглашава: „Не могу из епохе никуда, ни сам ни са другима. Моја конфинација је моја књижевна домовина" (Selenić 2003: 14).

У контексту темпоралности којом се бавимо важан је Селенићев осврт на идеје Ђанбатиста Вика. Управо је Викова циклична концепција историје, изражена у капиталном делу *Нова наука* – с фазама „варварство–хероизам–класицизам–варварство" (Морли 2005: 5) – једна од теорија које историчар Невил Морли разматра у тексту „Декаденција као теорија историје".[21] Викова историја, вођена Божјим Провиђењем, увиђа варварство на почетку и на крају једног историјског тока („corso"), а варварство на које мисли Селенић питајући се о вредностима и постигнућима XX века јесте друго варварство, оно које у Виковој филозофији историје остаје предвиђено као могућа претња – декаденција, претрајавање које доводи до разарања друштва на немоћне појединце (уп. Raspudić 2015). Реч је о тзв. регресивној теорији декаденције, коју смо већ помињали, у којој се нагласак ставља на повратак у друштвене облике својствене далекој прошлости.

На страну наведени цитат, чини нам се да Селенићу ни у ком случају није непозната „логика историјског развоја" (Морли 2005: 5) коју подразумева циклична историја, те да у својим романима српски писац трага за константама у српској новијој историји,[22] при чему се по заступљености истиче смена културног обрасца након Другог светског рата, која у Селенићевим романима – у којима, додуше, нема ни банализовања ни поједностављивања историјског процеса – наликује регресивној концепцији декаденције. Можда је то идејно кретање у оквирима схема декаденција–здравље, младост–умор, слабост–снага,[23] оно што Михајла Пантића у тексту „Слика другог у романима Слободана Селенића" усмерава ка обазривој дистанци од „најопштијег Селенићевог интелектуалног становишта".[24] Но, као и у случају много озлоглашенијих органицистичких идеја у друштвеним наукама, о којима смо писали на другом месту (уп. Suvajdžić 2024), цикличност историје не сведочи о нужној конзервативности оног који ову

21 Морли апстраховањем фаза исказује суштину Викове поделе на „поетско доба" („доба богова" и „доба хероја") и „доба рефлексије" („људско доба") (уп. Raspudić 2015).

22 Селенић чак развија свој појмовник за уочене законитости па, према писцу *Убиства с предумишљајем*, рекурентну фазу пада у варварство у српској историји представља *хајдучија*. На новинарско питање „[д]а ли има нешто што се увек из почетка понавља у историји српског народа", сажимајући читав један „corso", Селенић одговара: „Можда је то *појављивање хајдучије и ослобађање од ње, бекство од хајдучије и њено поновно обнављање*. Ми смо се, напросто, као нација формирали кроз спонтану, силовиту побуну на један нерегуларан начин" (Selenić 2003: 178, истакла Ј. С.).

23 Реч је о схемама укљученим у обликовање ликова: „... намера ми је... да створим поливалентне ликове... *Начин на који слабост привлачи снага, на који декаденцију привлачи здравље, на који младост привлачи уморне, истрошене*... литература не треба да признаје табуе ни из грађанске стидљивости, ни из разлога политичке сврсисходности" (Селенић 1981, према Мацура 2011: 82, истакла Ј. С.).

24 Вреди цитирати део наведеног текста: „[...] позиција умереног, емпиријски потврђеног, рационализованог конзерватизма, грађанског типа. Тим појмом бисмо могли описати и природу најопштијег Селенићевог интелектуалног становишта, и одредити основна својства његових романа, *а то становиште и та својства стоје у некаквој вези, имају некакву етиологију са којом би требало врло опрезно баратати, будући да се свођење романа на његове градивне елементе, равно здраворазумском свођењу уметности на њене претпоставке, не може спровести, а да се не учини неко огрешење о уметничку бит дела*: да је то могуће, онда би романи, а нарочито романи оне врсте које је писао Слободан Селенић били узети само као прогласи одређеног идејног супстрата, што би им можда подигло ниво значењске конзистентности, али би им умањило естетску вредност" (Пантић 2004: 18, истакла Ј. С.).

концепцију заступа, али представља један нормативан став, у случају декаденције – снажан песимистичан поглед на смисао протицања времена. Било како било, то кретање сведочи о Селенићевом суштинском разумевању структуре декаденције, препознавању њених међузависних компонената.

Када се наведена потрага за друштвеним обрасцима у историји има у виду, има смисла и то да је једно од становишта које заузима Слободан Селенић у есејима и интервјуима становиште антрополога-аматера, некога ко из понашања давних људских заједница извлачи закључке који се односе на садашњи тренутак. Селенићу садашњица остаје подједнако важна као и прошлост које се дотиче у романима, а нигде то не важи више него у случају *Убиства с предумишљајем*. Пишући поводом овог романа, писац и критичар Милисав Савић луцидно ће препознати у аутору-Селенићу и декаденцији блиску фигуру „духовног иследника и исцелитеља" (Савић 1993: 12, према Бајчета 2023: 244–245): оног ко тумачи „симптоме" опадајуће савремености, али им проналази и лека. Тој ћемо се улози моралног „исцелитеља" вратити када будемо говорили о *смислу краја Убиства с предумишљајем*.

Селенићев миленијаризам деведесетих година снажно је био осенчен ратним годинама последње деценије XX века, актуелним тренутком економске, друштвене и сваке замисливе кризе у Србији.[25] По томе је овај став, мешавина забринутости над протеклим и ишчекивања непознатог типична за *fin-de-siècle*, прелазио у поље апокалиптичних слутњи. На скупу „Српски народ на почетку новог доба" (што је наслов који такође сведочи о општем духу миленијаризма), одржаном 18. јуна 1992. године у Српској академији наука и уметности – дакле, у тренутку који је видео почетке рата у Хрватској и Босни и Херцеговини, Селенић у питање доводи основну тезу скупа – да ће „новог доба" бити за Србију: „Свестан опасне искључивости речи 'никада', ипак је употребљавам: *никада, дакле, никада у новијој историји Срба и Србије није било теже говорити о будућности, о новом добу, о XXI веку земље и народа који је једном ногом закорачио у амбис*, а да тога још увек није потпуно свестан" (Selenić 2003: 154, истакла J. C.).

Апокалиптизам је концептуално ушће свих теорија декаденције и *fin-de-siècle* периодизација будући да је идеја јединственог и апсолутног краја надређена аспектима ишчекивања тог завршетка. Према Френку Кермоуду, док Апокалипса као концепт има парадигматску ширину, декаденција и *fin-de-siècle* јављају се само као варијације парадигматске базе (Kermode 2000: 29, 35). Наша је теза да је, наткриљујући и обухватајући „декадентни роман" Јована Аранђеловића, темпоралност романа *Убиство с предумишљајем* наглашено апокалиптична, те да се искуство суочавања с *крајем*

25 На опаску новинара да се у роману *Убиство с предумишљајем* подухватио описивања сасвим блиске прошлости („вруће теме" рата), Слободан Селенић, користећи се појмовником декаденције, узвраћа: „Учинило ми се, као никада раније, да стварност у свом непосредном протицању постаје сублимат стварности, *да се кристализује у једну шизофрену парадигму о нашем пропадању*. Просто је невероватно шта смо себи учинили за једва две-три године. *Народи који пропадају чине то постепено, кроз десетине па и стотине година*. Ми као да хоћемо све то да обавимо за неколико месеци" (Selenić 2003: 175, истакла J. C.).

(у смислу који овој речи придаје Френк Кермоуд) налази у средишту овог Селенићевог романа, у обе линије радње – као његова тема, начело темпоралног обликовања па и, селенићевски речено, свесна и несвесна дужност. До ових закључака тежићемо да дођемо до краја студије.

Видели смо у претходном делу рада да је крај света у *Убиству с предумишљајем* најдиректније био обзнањен недатираним писмом Јелене Аранђеловић усвојеном брату Јовану Аранђеловићу. Условно речено, то је, у односу на адресата и адресанта писма, врхунац или, барем, јако место прве линије романа, оне која је највећма обележена Јовановом исповешћу и усмереношћу ка крају од самог „почетка" – Божића 1936. године. Ипак, читав метапоетички пасус о „склапању" књиге о Јелени и Јовану у другој линији романа, посвећеној љубавној сторији Јелене Панић Булике и Богдана Билогорца, проблематизује писмо као материјал који има своје место у тој књизи. Оно је недатирано, непотписано, није сигурно ни да је нашло свог адресата. Буликиним речима, „без датума, непослато, неуклопиво у календар других догађаја, писмо више дуби нег што попуњава пукотине у причи о љубавном животу моје бабе" (Selenić 2009: 183).

Као такво, Јеленино писмо остаје у стању „неуклопивости", „лебдења" над материјалом Буликине „књиге" али, наша је теза, оно не уноси „збрку у причу" (Selenić 2009: 183) како још тврди Булика, већ доноси један есхатолошки поредак и јунакињиној књизи и Селенићевом роману, вербализован на следећи начин:

> Драги, најдражи Јоване,
> *Света више нема.*
> Пропутовала сам кроз његове остатке, возом, од чемерне београдске железничке станице до изанђалог Gare de Lyon. [...] Нема возног реда. Полазимо када се сви укрцају и када ћопави Крањац, устобочен на предњем сицу, викне кочијашу: „Крећи."
> Три дана и две ноћи трајаће мој *комеморативни пролаз кроз некад биле земље Mitteleurope.*
> *Јер света више, како рекох, нема, Јоване* (Selenić 2009: 76–177, истакла Ј. С.).

Садржај апокалиптичне визије посредован овим писмом проналази јасне одјеке у другом току *Убиства с предумишљајем*, припрема тон *краја* романа, епилога из пера уредничке фигуре у ком пустош бивше Mitteleurope сусреће не-свет колективних ратних гробница. Писмо, у целини Селенићевог романа, постаје апокалиптичан оквир који се надноси над, кермоудовски речено, *перипетију* односа између Булике и Богдана, која нас емотивно везује и читалачки враћа на роман *Убиство с предумишљајем*, као и на филм који је од романа настао.

У ком смислу то можемо тврдити? За Френка Кермоуда, аутора утицајне студије *Смисао краја*, *крај* као окончање индивидуалног (и свеопштег) живота[26] свој значај добија отуд што, поред тога што остаје „животна чиње-

26 Кермоуд истиче да људи „га се [Краја, Ј. С.] плаше, и колико можемо видети, увек је тако било; Крај је фигура њихове сопствене смрти" (Kermode 2000: 7). У контексту књижевности прелаза 19. и 20. века, Гиј Дукреј увиђа метонимијски аспект књижевног мотива смрти: „Јер то је колективна ствар, а ове појединачне смрти спомињу се у књижевности 1890-их и 1900-их само као знакови веће катастрофе: колапса целог друштва, ког је подмукла корупција одавно поткопала" (Ducray 1999: 4).

ница", кроз историју идеја и имагинације остаје и предмет представљања и замишљања као симбол специфично „људске кризе" (Kermode 2000: 58), кризе смртности. Иако посвећује нарочиту пажњу појави и обликовању Апокалипсе у јудео-хришћанској традицији, Кермод поставља своју студију на шире основе, па се осврће и на замишљање краја – митове о Крају – у античким цивилизацијама, све с циљем да поткрепи своју основну тврдњу, која је и у срцу наше аргументације у овом раду – да је крај нарочито снажна смислотворна темпорална представа која појашњава наш сопствени положај у односу на виша питања сврхе живота, смртности, правде, исправног живота. Таква нас темпоралност може подсетити на повишен осећај за време и привилеговање категорије (скоро па) исцрпљеног времена у фигури декаденције и облику *fin-de-siècle*.[27] У *Смислу краја* Кермод још показује да, чак и када се наивни апокалиптизам превазиђе, у историји људске мисли претрајавају апокалиптичне афективне матрице ишчекивања, страха, забринутости и структуре сагласја [concord], које праве смисаону целину између перципираних тачака почетка (порекла) и краја. Другим речима, „иако је за нас Крај можда изгубио своју наивну непосредност [imminence], његова сена и даље живи у кризи наших фикција; о њему можемо говорити као о иманентном [Крају, Ј. С.]" (Kermode 2000: 6). У *Убиству с предумишљајем*, међутим, постоје индиције да апокалиптично остаје иманентно. Јеленино писмо само је једно од њих.

Говорећи о „индицијама", као симболично засићена представа Краја може се читати и завршница споредне детективске потке *Убиства* – Буликине и Богданове потраге за целовитом причом о судбинама Јелене, Јована, Ставре Аранђеловића и Крсмана Јакшића. Како се *Убиство* и перипетија љубавне везе Булике и Богдана ближе крају, све наглашеније сценографија Селенићевог романа бива у знаку недостатка и нестајања. Тако наилазимо на опис путовања младих „драматурга" до кључног сведока Ставриног самоубиства, Врцалова:

> Врцалов нам белу књигу пише: радо ће да нас види. Од куће не мрда, можемо да банемо кад нам буде мило. Речено – учињено, ето мене и кретена почетком новембра у локалном возу на транссибирској магистрали Београд–Шид. *Даље од Шида нема. Појела маца. Крај света.* Од Шида па натамо превозе тенкови. [...]
> – Јебем ти село – кажем ја још увек бесна – „*чим се човјек родио, гроб му се отворио*"*! Мамлаз некрофилски*!
> *Број једанаест је избледелоплав, изгуљен*, и кућа и дебели зид према дворишту. Широка капија за кола и стоку, *од иструлеле даске, везана жицом да се дибидус не распадне*. Поред капије улаз на дугачки трем који иде дуж целе зграде. *И та врата пропала* [...] С трема воде врата у собе, десно, *а лево у двориште, ропотарницу историје, отпад: гомила шута, велики пластични судови са скореном фарбом, зарђао раоник, поломљена колица на један точак, задњи сиц неког фијакера, штрче федери кроз пробушену кожу*.

27 За Матеја Калинескуа, „[д]екаденција тако постаје мучни прелудијум крају света" (Calinescu 1987: 153), док Френк Кермоуд у крају века види нарочит период Прелаза: „Постоји пример начина на који наизглед неповезани митови *fin-de-siècle* заједно расту. Али постоји један важан елемент овог апокалиптичног обрасца који сам досад једва помињао. Ово је мит, ако га тако можемо назвати, Прелаза. Пре Краја постоји период који не припада у потпуности ни крају ни епохи [saeculum] која му претходи" (Kermode 2000: 12).

> [...] *Напола је срушена котобања* (од Врцалова смо дознали да се тако зове зграда за сушење кукуруза, зидан темељ и зидови од растављених летава, тако да може да струји ваздух – учити, учити, учити, *човек се учи док је жив, не знаш где ћеш и кад ћеш шта научити, могла сам умрети, а да не чујем кључну реч – котобања!*). На два од четири прозора према дворишту стакла, а на два ударена даска.
> Негде скичи свиња (Selenić 2009: 162–163).

Перипетију Кермод доводи у везу с фигуром иронија у реторици, и с нестанком наивног апокалиптизма. Када наивност нестане, а „структуре сагласја" претрајавају, расте очекивање од приче о Крају и од краја приче:

> Прича која је врло једноставно текла до свог очигледно предодређеног краја била би ближа миту него роману или драми. Перипетија, која се назива наративним еквивалентом иронији у реторици, присутна је у свакој структурно иоле софистицираној причи. Перипетија сада зависи од нашег поверења у крај; она је оповргавање праћено сагласјем; наша жеља да до открића или препознавања дођемо неочекиваним и поучним путем у вези је с нашим интересовањем за обманута очекивања. Оно [интересовање, Ј. С.] није ни у каквој вези с некаквим снебивањем с наше стране око доласка дотле (Kermode 2000: 18).

На почетку Буликине „мисије" да склопи све делиће приче о животу Јелене Аранђеловић, односно већ с почетком *Убиства с предумишљајем*, чини се да је недостатак, евоциран у опису Врцаловљеве куће, обележје фикционалног света с којим смо суочени: од несташице крви за трансфузију, завоја и газе у болници, до лифта који не ради у Фијакеровој згради. Ипак, оно чега испрва има у изобиљу, макар декларативно, јесте *време*. Богдан и Булика склапају књигу „у слаткој доколици" (Selenić 2009: 87) – где ова фраза представља вишеструко иронизован *stasis* времена општег штрајка, временски луксузног застоја усред несташице предметног и материјалног. Такав је Буликин однос према времену причања, а и Којовићев: „Полаго човек говорништво. Кад наводи нечије речи, мења регистар на дугметари. Глуми. Шмекер. Ужива. *Баш га брига за време. Уживам и ја. Баш ме брига за време. Штрајк је*" (Selenić 2009: 16, истакла Ј. С.).

Ипак, притисак краја романа *Убиство с предумишљајем* такав је да је овај темпорални луксуз заправо предах у „структури сагласја", споредни пут који ће Богдана неминовно одвести на фронт, а читаоце на стратиште као најочитији апокалиптични предео. Тако је цела друга линија романа испуњена *временом перипетије*, које крај крњи и нагриза у тој мери да се наглашено мора тематизовати. Бројни су делови у којима се крај књиге зазива, од Буликиног шаљиво-пословичног завршетка првог поглавља: „Олз вел дет ендс вел" (Selenić 2009: 38), преко њене препирке с Богданом око тога зашто је важно и да ли је важно да се књига о Јелени Аранђеловић заврши,[28]

28 „– Јел, бре, кретену, зашто ми све ово радимо? [...] – Па зарад књиге. *Морамо је завршит*, а не знадемо како се завршила" (Selenić 2009: 173–174, истакла Ј. С.). „Док чекамо на семафор у Немањиној, кретен каже: – Ош завршит књигу, док се ја не вратим? – Јебеш књигу. – Немој тако, Јело. Волио би да је завршиш. Нема много" (Selenić 2009: 186). „*Крај је књиге*. Има у њој мали милион рупа, али ова би била превелика. Без убиства не би се ни наслов књиге разумео, јел тако. [...] Даклем, молим вас, госн-Којовићу, *да завршимо причу* о томе: КАКО ЈЕ ЈОВАН УБИО КРСМАНА И СЕБЕ" (Selenić 2009: 195–196, истакла Ј. С.).

до мотива дужности коју према завршавању књиге осећа њен уредник, лик и глас *Убиства с предумишљајем*, који проговара с обода Селенићевог романа – из епилога. Сама чињеница постојања тог епилога сведочанство је притиска краја, такође. Чини се да је становиште краја, аутопоетички важно Селенићу,[29] у *Убиству с предумишљајем* апсолутизовано, док би структура сагласја била непотпуна без развијене сцене тражења Богдановог тела и сусрета с апокалиптичним Ахасфером – Видосавом Прокићем.

Поред евокације краја, у наведеним цитатима из *Убиства с предумишљајем* уочава се једно пословично, лежерно уклапање смрти у животни циклус. Мото ког се придржава Богдан гласи: „Чим се човјек родио, гроб му се отворио" (Selenić 2009: 161–162), због кога га, у љутини, Булика ослови „мамлазом некрофилским" (Selenić 2009: 161–162). Супротстављено том прихватању смрти јесте Буликино сазнање о танатофилији рата, у ком „[р]атоваће док их има живих. Таква је фела" (Selenić 2009: 187). Наравно, насловно *убиство с предумишљајем* јесте Крсманово убиство и Јованово самоубиство, што значи да се роман и пре епилога сусреће са смрћу. Ипак, целина књиге осећа се као нека врста припреме за прави, непатворени сусрет с њом – изван фонда театарских, књижевних и културалних паралела и алузија које са сценом убиства у првом току романа повлачи повлашћени сведок Којовић:

> *Лица нема. Брљотина. Рупа испуњена скорелом крвљу, мозгом и блатом. Црно руно изнад скореле масе*. Учини ми се да сам и то већ видео: сетих се пса кога је наш ауто прегазио на путу за Крагујевац. Гомила измешаног крвавог меса и крзна која још подрхтава.
> *На Богдану је све мртво*. Тело у униформи, мршаво, смањило се, тешко се разазнаје од земље којом је прекривено и опкољено. Изгледа читаво. Ноге у плетеним чарапама. Једна рука му је још у земљи, а друга, као на заклетву, положена преко груди (Selenić 2009: 215–216, истакла Ј. С.).

Иницијална искра интересовања из које је настао овај рад био је упечатљив исказ Слободана Селенића о нарочитом утиску на основу ког је *Убиство* настало: „Пишући овај роман, Београд ми је у свести стајао као какав *српски Армагедон који варвари у закономерним временским размацима увек изнова враћају на његов цивилизацијски почетак*" (Selenić 2003: 189, истакла Ј. С.). У цитату уочена фигура декаденције, с опозитним снагама цивилизације и варварства (тип декаденција-регресија), циклично схватање српске историје и апокалиптична топографија („српски Армагедон") усмерили су нас ка истраживању развоја ових идеја у роману. Наш приступ *Убиству с предумишљајем* потом је, након истраживања, остао на трагу уви-

29 Сâм Селенић је тврдио: „Једноставно, лагоднije се осећам кад стојим на крају неког времена, на тачки до које тек треба да стигнем са својом радњом, него кад је пуштам да се она сама развија. [...] Ви поставите личност, одредите ситуације у којима ће се оне налазири, и, у једном тренутку, оне се отму – једноставно, тако морају даураде – с обзиром на свој карактер и околности у којима се налазе, и чине оно што саме хоће, а не оно што бисте ви желели да оне раде. *Због тога волим да видим крај, или макар да знам крај кад почнем да пишем роман*, да бих знао шта могу да ураде моје личности. Сваки *нови податак који се 'убаци' мења из основа целу структуру, има консеквенце које се повлаче увек према почетку*. Нема ту тајне – осећам се књижевно лагодно *када стојим на крају времена о којем пишем*" (Валчић-Лазовић 2011: 21, према Бајчета 2023: 115, истакла Ј. С.).

да критичарке Љиљане Шоп,[30] која, лапидарније него ми до сада, доводи у везу два плана романа управо по линији мотива *убиства с предумишљајем*:

> Вреди размислити и о значењској ширини наслова најновијег Селенићевог романа. Ако наслов *Убиство с предумишљајем* „покрива" прву причу као правна формулација за Јованов злочин, искупљен самоубиством, *онда другу причу тај исти наслов испуњава значењем једне страхотне истине: нису ли жртве овога рата жртве масовног убијања с намером која ће бити јасна када буде прекасно?* (Шоп 1993: 42, према Бајчета 2023: 244, истакла Ј. С.).

Имајући у виду Селенићеве снажне ставове поводом ратова у бившој Југославији – који су стожер књиге друштвено ангажованих записа, чланака и интервјуа *Искорак у стварност* – и не чуди то што је ратном фронту и колективним гробницама војника у *Убиству с предумишљајем* наменио функцију предела „затирања" које евоцира уреднички глас у епилогу романа.

Предраг Палавестра у тексту „Гробље на ивици утопије" бележи занимљиву анегдоту о свом и Селенићевом путу у Јерусалим са српским ПЕН центром деведесетих година. Описујући посету при којој је „пукао апокалиптички видик на Маслинову гору, посуту небројеним гробовима мртвих који су у густим редовима већ чекали Страшни суд" (Палавестра 2011: 201), Палавестра наглашава да је поглед на Маслинову гору у тој мери представљао снажан доживљај да „*[а]гностик без наклоности и смисла за последње ствари и метафизику смрти*, ни Селенић није остао хладан пред том апокалиптичком сликом гробља на капији утопије" (Палавестра 2011: 201, истакла Ј. С.). У извесном смислу, Предраг Палавестра је у својој процени на правом трагу када се у виду има *Убиство с предумишљајем*. Тачно је то да у овом роману, као и у декадентним романима, постоји једна врста „дубоке површности" [„profound superficiality"] (Stone 2019: 13), а не метафизике смрти. Реч је о термину који Џонатан Стоун користи у монографији *Декаденција и модернизам у европској и руској књижевности и култури* како би направио разлику између духа симболизма и духа декаденције, савремених на књижевноисторијској сцени прелаза из 19. века у 20. век. Док се, према Стоуну, симболизам носи с кризом смртности и кризом спознајне стварности прибегавајући бекству из те стварности у ониричне и идеалне светове, декаденција остаје на страни, костићевски речено, „површникâ", и „открива снагу приступа трајности и бесмртности кроз естетизацију околног света. Уместо метафоричне замене карактеристичне за симболизам, декаденција користи метонимијске везе да подржи дотицај са чулним светом" (Stone 2019: 73–74). У *Убиству с предумишљајем* Селенић се суочава с кризом ратног „затирања" и „самозатирања" не бекством у метафизичко, не ескапистичким предавањем љубавној перипетији два лика, већ остајањем на „површини", у смртном телесном, у натурализму и гроте-

30 Занимљиво за нашу тему јесте то да је Љиљана Шоп 1999. године објавила књигу есеја индикативног назива – *Успон до смрти*, у којој се, на крајњој тачки 20. века, супротставила тада доминантном политичком говору о „успону, препороду, обнови и изградњи, а заправо је суштина онога куда идемо колективно самоуништење" (уп. Шоп 1999).

ски, о чему сведочи и цитат о проналаску Богдановог тела. Одговарајућом процењујемо Палавестрину тврдњу и у том смислу да, док приступа теми рата у *Убиству*, Селенић не дозвољава пробој ратне еуфорије, већ доследно остаје критичан према различитим видовима „ниподаштавања живота на овим просторима у знаку одређених идеологија" (Немањић 2004: 148).

Фигура која је, чини се, у највећој близини метафизичког у роману *Убиство с предумишљајем* – по улози која му је дата, у односу на регистар његових речи – јесте ахасферски Видосављев лик, који вечно лута стратиштима у потрази за страдалима. Такву „повластицу" овај лик задобија и својим транстекстуалним постојањем, чињеницом да исту улогу трагаоца за погинулим сином остварује и у Селенићевом роману *Очеви и оци*, с том разликом да је у овом роману, који претходи *Убиству*, Видосав епилошка фигура која остаје иза страдања у Другом светском рату. И у *Очевима и оцима*, и у *Убиству*, међутим, Видосав остаје на „површини" стратишта, са жељом да не-свет рата – који је, благодаређи транстекстуалној природи овог лика, свет који обухвата и фикционални свет *Убиства с предумишљајем* – нестане, да рату дође крај. Тако је целина романа обликована применом апокалиптичне парадигме, али јој се не потчињава у потпуности.

„Конспиративност" према кретању ка Крају, која постоји у првој линији романа захваљујући фигури декаденције и одабраној фигури приповедача-декадента, и те како је присутна и у другој, али однос Булике и Богдана, као и Буликина приповедна перспектива – пре свега она – уносе разведравање које се у афективном смислу, по утицају на читаоце, не може поништити. Специфично је и, по нашем мишљењу, показатељ је велике вештине писца то како снажно Селенић у овом роману може приказати, евоцирати, тематизовати Крај, али и не дозволити да само дело, глас дела, нестане у свом упечатљивом, тотализујућем и заводљивом предмету. Селенић је тврдио да су прозни писци „стваралаци смисла" (Selenić 2003: 27). Говорећи у овом раду о „смислу краја", о односу времена, живота, смрти и улози времена у разумевању смисла живота, мислимо да смисао романа *Убиство с предумишљајем* лежи у одабиру који се иза романа открива, одабиру сврставања у *фикцију краја*, а не *мит краја*, и да тај избор чини његову најважнију „друштвену релацију".[31]

У жељи да истражи фикционалне и нефикционалне наративе који појашњавају смисао човекове егзистенције дугом сенком коју на њу баца Крај, Френк Кермоуд у *Смислу краја* наилази на специфичну потешкоћу. „Структуре сагласја" које нуди наивни апокалиптизам, процеси тумачења и уклапања догађаја у предодређену парадигму собом носе и велики ризик од пада у идеологију – идеологије засноване на ирационалним, а тоталитарним представама иманентног Краја које Кермод у овој студији зазива јесу антисемитизам и фашизам (уп. Kermode 2000: 35–66, 93–126). Суочен с проблемом како „искупити" идеју Краја, очито важну за историју имагинације, али и књижевности, у светлу њене апропријације од стране разли-

31 „Мислим да књига једним својим делом постоји и због своје, у најширем смислу схваћено, друштвене релације, никако политичке, али друштвене да" (Селенић 1983б: 25, према: Бајчета 2023: 86).

читих идеологија, а књижевно-критички гледано, „како спасити суштину наратива, фикције о томе како крајеви ретроспективно могу почетке и средине обдарити значењем, а да не падну у апокалиптичност" (White 2012: 46), Кермоуд прави разлику између *мита краја* (идеологије) и *фикције краја* (самосвесног апокалиптичног наратива). Како то одвајање појашњава Хејден Вајт у тексту „Историјске фикције: Кермодова идеја историје":

> Идеју да ће, када дође крај, све „бити осветљено" значењем Кермод је приписао Недођији [never-never land] Мита. Ипак, препознао је да људска бића, захваћена ониме што је Пол Рикер назвао „апоријама" темпоралности, не могу избећи проблем завршетка, и у књижевним фикцијама нашао је слике крајева – појединаца, пројеката, цивилизација, историје, самог космоса – које су могле чинити напор живљења смисленим. Као и мит, фикција је пружала значења корисна за суочавање с аномалијама живота проживљеног у друштву других. *За разлику од мита, фикција је подривала ауторитет властите способности за стварање значења* (White 2012: 43, истакла Ј. С.).

Наивна, а тотализујућа логика мита о Апокалипси супротставља се у Кермодовој књизи апокалиптичним наративима који сопствене елементе сагласја иронизују, промишљају, излажу сумњи – *фикцијама краја*. У ове последње, покушали смо да покажемо, спада и роман *Убиство с предумишљајем* Слободана Селенића. Слика Краја, упризорена завршним деловима Селенићевог романа у извесном смислу преузима наратив, „измешта" га у историјски стваран, али и архетипски обликован предео Рата, али она не обузима приповедну свест другог тока романа онако како то чини с декадентном свешћу првог, већ њена упечатљивост бива „подривена", проблематизована увидима о несврховитости рата као крвожедне апокалиптичне машинерије „навијене" до последњег појединачног краја:

> Мени опет, који минут, лакше. Понадала се: док се он обучи, наубијаће се некроси колико треба, престаће пре него што обучени кретен стигне да погине.
> Па онда сватим – ништа од тога. Ратоваће док их има живих. Таква је фела. Читала ја Фројдово писмо Ајнштајну. Не могу себе да преварим. Читала Цвијића. Нема теорије. Читам новине. Сватам.
> Зацрним начисто (Selenić 2009: 187).

Још једна се веза чини битном када пишемо о овом разликовању *фикције краја* и *мита краја* у случају романа *Убиство с предумишљајем*. За Селенића, наиме, идеологија рата пре свега јесте идеологија *ресантимана* према животу, према ком рат не само да убија *с предумишљајем* већ и *са слашћу*. Овако је о рату Селенић излагао на помињаном скупу у САНУ 1992. године:

> У септембарском броју „Књижевне речи" Новица Милић пише, поводом Унамуновог есеја „El resentimento tragico de la vida" о појму ресантимана. Према Ничеу и Фројду, ресантиман је необична мешавина ниских страсти, осећања угрожености, мржње и осветништва. То је осећање које се није испољило кад му је било време и које, успавано и интимизовано, накнадно тражи задовољење. Личност ресантимана увек дистрибуира одговорност на друге, импутира зло, непрестано оптужује, осећа се трајно прикраћеном, превареном. Несрећни Унамуно, већ стар човек, покушава да дозна

> зашто је његов народ у шпанској револуцији и грађанском рату постао народ ресантимана. „Сласт да се умире убијајући. Народ не оних који налазе сласт живећи, него оних који сласт налазе умирући". Заинтересовао сам се за појам ресентимана јер ми се одмах учинио неодољиво познатим, као да је друго име за поглед на свет са којим се срећем свако јутро чим отворим наше новине. Можемо ли поверовати да народи уплетени у југословенски грађански рат нису народи ресантимана? Није ли чувени хрватски јал, у ствари, необична мешавина ниских страсти, прикраћености и осветништва, дуго неиспољених осећања која сада, национално интимизована, траже задовољење? Није ли и прича о завери коју су сви народи света сковали против Србије, заправо упадљива екстериоризација националног српског ресантимана? Осећање мржње, угрожености и осветништва ствара од нас корпоративне националне инвалиде. И одиста, постаје све јасније: није једна Србија против друге – Анти-Србије – него је цела Србија против саме себе – да парафразирам Унамунову реченицу о Шпанији у лудилу грађанског рата (Селенић 2003: 143–144).

Без жеље да у самој завршници рада започињемо још једну дигресивну тангенту, у односу на претходно покретуте теме и активирану појмовну мрежу (*декаденција*, *крај века*, *апокалиптизам*, *фикција краја*), морамо се осврнути на појам *ресантимана*. Селенић изражава свој став о ратовима деведесетих година понукан чланком Новице Милића о ресантиманском схватању Шпанског грађанског рата у делу Мигела де Унамуна *Трагични ресантиман живота: белешке о Шпанској револуцији и грађанском рату*. Овај последњи, недовршени спис Де Унамуна заправо чине грозничаве белешке које је непосредно пред смрт, у једном дијалошком односу са сопственим, далеко чувенијим делом *О трагичном осећају живота*, и агонијском односу према Шпанији, грађанском рату, и својој позицији наспрам њега, писао Де Унамуно. Повлачећи паралелу између југословенских ратова и Шпанског грађанског рата, Селенић зазива појам *ресантимана* у једној врсти подразумевања, што, како запажа Новица Милић, уочавамо и код шпанског мислиоца.

Појам је најславније развијао Фридрих Ниче, самопрокламована „највиша инстанца" по питању декаденције.[32] Као и реч *декаденција*, *ресантиман* се у Ничеовим списима увек јавља на маркиран начин, у француском облику (*décadence*, *ressentiment*). Реч је о двама терминима који, најшире говорећи, у Ничеовој филозофији означавају „сличну реактивну структуру" (Benson 2007: 43) у односу на питања слабљења воље за моћ и гашења животних инстинката, која се повезују управо с различитим облицима „ниподаштавања живота". Ниче не промишља, као што смо ми то чинили, о декаденцији као о темпоралној фигури, већ као о појму-кишобрану, којим су обухваћене појаве из различитих сфера (физиологије, психологије, уметности, политике и филозофије – в. More 2019: 184) које дејствују подједнако и на индивидуе и на колектив, и чија кључна сличност лежи у томе да се процењују као корисне, добре и вредне уважавања, док су заправо све супротно од тога (More 2019: 185). Бавећи се дијагностиком декаденције, коју у предговору *Случају Вагнер* назива оним „чиме сам се

32 У писму Матилди фон Мејзенберг од 18. октобра 1888, Ниче пише: „Ја сам, по питању декаденције, највиша инстанца која у овом тренутку постоји на Земљи" (KSB 8/452, према Happ 2020: 155).

најдубље бавио" (Nietzsche 1988: 11), Ниче у свакој од ових сфера разоткрива погрешно процењену појаву, наводи последице њеног развоја и, као декадент и антидекадент,[33] пацијент и терапеут,[34] предлаже лек којим се може сузбити уочена декаденција (More 2019: 185).

Припадајући најпре пољу психологије, *ресантиман* – склоп негативних сентимената (мржње, огорчености, страха, зависти) који потиче из општег осећаја прикраћености и инфериорности – јесте та варљива доброта која доводи до рађања нових вредности и морала у ком се слабост велича науштрб живототворних импулса и воље за моћ, а „тамо где недостаје воља за моћ постоји опадање" (*The Antichrist* 6, према More 2019: 186). Како сумира Николас Мор, проучавалац који се најпре посветио Ничеовом позном делу *Ecce Homo*, у тексту „Филозофија декаденције":

> Психолошка слабост се најчешће јавља као врста патње, превласт осећања незадовољства над осећањем задовољстава, што чини 'формулу за декаденцију' [...] У *Антихристу* и [делу, Ј. С.] *О генеалогији морала*, Ниче лоцира такву психолошку декаденцију, на пример, у јеврејском и ранохришћанском ресантиману у односу на римско угњетавање. Ова дуготрајна патња народа инспирисала је несвесну „побуну у моралу" (GMI, 10), при чему је психолошка слабост нашла израза у културном превредновању вредности (More 2019: 187).

За Мигела де Унамуна, а судећи по наведеном цитату са скупа у Српској академији наука и уметности, и за Слободана Селенића, психолошки комплекс ресантимана народа проналази свој израз у грађанском рату. Унамуно овако тумачи ресантиман учесника Шпанског грађанског рата: „Не ради се о томе да су Шпанци једни другима супротстављени [...] *већ да је цела Шпанија против себе саме. Колективно самоубиство*" (Unamuno 1991: 27, истакла Ј. С.). Унамуново *колективно самоубиство* грађанског рата подсећа нас на појам који „затвара" *Убиство с предумишљајем – затирање*:

> Тако се завршава *Убиство с предумишљајем*.
> Убиствима и нестанцима.
> Ово је, читаоче, мој епитаф затртима (Selenić 2009: 220).

Селенић у два минуциозно обликована тока романа не доноси читаоцима само суочавање са смрћу (појединачном и колективном), већ и крај „не оних који налазе сласт живећи, него оних који сласт налазе умирући", оличених у фигури Јована Аранђеловића. Ратно негирање живота пак у другом делу романа *Убиство с предумишљајем* („сласт да се умире убијајући") замајац је који укида перипетију љубавне приче Булике и Бог-

33 „Успон и пад парадоксално су испреплетани. Ниче себе стилизује као дупли декадентни и недекадентни ентитет и усваја силазно и узлазно, успон и пад у исто време" (Happ 2020: 168).

34 Занимљиво је то да је управо о терапеутским, исцелитељским својствима писања *Убиства с предумишљајем* говорио Слободан Селенић: „Пре две године сам започео нови роман, па сам онда са писањем прекинуо почетком прошле године и онда сам, *када је психолошки притисак рата био највећи, одлучио просто из терапеутских разлога, да се роману вратим*" (Селенић 1993а: 12, према Бајчета 2023: 127, истакла Ј. С.).

дана и који нас доводи до коначне слике свеопштег краја у епилогу романа, до „дубоко површне", потресне слике стратишта.

„И о смрти је реч, све време, јер је време ресантимана време смрти", истиче Новица Милић у тексту „Белешке о ресантиману рата" (Милић 1991: 6). Та ресантиманска релација према животу испољена у другој линији романа кулминација је, уопштавање, и апсолутизовање Јованове „реактивне структуре" – агонијског *Schadenfreude* осећања и става којим овај декадент одбија живот у симболичном чину убиства и самоубиства, и завршава прву линију романа. Пишући пре свега о Хугу фон Хофмансталу, Херман Брох истицао је да је основно настојање писаца краја века и прелаза између 19. и 20. века било да се пронађе „дискурс који би представљао један етички одржив и епистемолошки ваљан одговор на модерну апокалипсу" (Broch 1984: 3). Мигел де Унамуно писао је дело *Трагични ресантиман живота* у настојању да разуме ужас Шпанског грађанског рата и његово порекло у ресантиману (уп. Милић 1991). Сличним видимо Селенићево настојање да у свом *fin-de-siècle* тренутку, у конфузији и застрашујућој непрозирности садашњости деведесетих година напише *Убиство с предумишљајем*. Тврдимо да Селенићев роман јесте *фикција краја*, будући да, и поред доминантне апокалиптичне темпоралне структуре, поред места које заузима Крај у роману (тематизован, у говору јунака вербализован, визуелно предочен Крај), *Убиство с предумишљајем* у целини, у поруци коју носи, чврсто и суштински не глорификује Крај, већ остаје на подједнаком растојању од декадентног „романа" Јована Аранђеловића – иронизујући садржај Јованове исповести и представљајући Јована као непоузданог приповедача, о чему смо писали у првом одељку рада – и од *ресантимана* рата променом приповедне свести, одбијањем да рату и смрти у рату пружи обрисе митског, метафизичког, с јасним предочавањем рата као бесмисленог *затирања*. По томе, наше је мишљење, роман *Убиство с предумишљајем* јесте Селенићев „етички одржив" одговор на једно од најтежих времена у историји Србије.

Закључак

Можемо се на крају и запитати да ли роман као што је *Убиство с предумишљајем*, с уделом фриволности коју садржи у аспектима језичког обликовања ликова (пре свега, главне јунакиње Јелене Панић Булике – уп. Бајчета 2023: 243) и мешавини „ниских жанрова" попут детективске фикције, може поетички да издржи „титулу" *фикције краја* коју му желимо приписати – бивања уједно романом-дијагнозом, романом-упозорењем и романом-обистињењем, романом који се својим крајем „затвара" у себе, али „затвара" и Селенићев опус као „завојницу", понирањем на крајњој тачки *Убиства* назад у тај опус аутоцитатом из једног од претходних романа, романа *Очеви и оци*. Ипак, и поред тога што су били суштински апокалиптични, и књижевни покрет декаденције и *крај века* остајали су и фриволни, па

је Херман Брох за прелаз века, „Хофмансталово доба", могао рећи да је било време „веселе апокалипсе" (Broch 1984: 81). Једно не мора искључивати друго, о чему сведочи Селенићев роман, и то, сматрамо, доприноси одређеној критичкој збуњености пред романом *Убиство с предумишљајем*, и неодлучности у погледу тога како можемо вредновати овај роман, у који жанр и коју књижевну традицију га можемо сврстати, какво му место доделити у српској књижевности друге половине XX века.

Делује као да је Селенића концептима које смо у раду испитивали нешто снажно и трајно привлачило, што нисмо могли у потпуности истражити у раду будући да је он пре свега једно пажљиво читање конкретног романа кроз призму представљене темпоралности и карактеризације ликова, али и позив на дубље разматрање ових питања.

Литература:

Бајчета, Владан. *Књижевност с предумишљајем: стваралачка биографија Слободана Селенића*. Нови Сад: Академска књига, 2023.

Јакшић Провчи, Бранка. „Време и прича у *Убиству с предумишљајем* – Селенићево виђење историјских догађаја и уметничка стварност". *Књижевна традиција и српска књижевност 20. века; Књижевноисторијско знање и изазови новог миленијума: (национални, регионални, континентални контекст)*. Научни састанак слависта у Вукове дане 45. Београд: Међународни славистички центар, 2016. 475–484.

Јевтић, Милош. *Печат времена: разговори с писцима*. Београд: Службени гласник, 2015.

Милић, Новица. „Белешке о ресантиману рата". *Књижевна реч*. Септембар 1991, 5–6.

Мацура, Сања. *Епитаф затртима: романи Слободана Селенића*. Лакташи: Графомарк, 2011.

Морли, Невил. „Декаденција као теорија историје". *Златна греда.* 5. 49. (2005): 4–9.

Немањић, Милош. „Културолошки дискурс у књижевном делу Слободана Селенића". *Споменица Слободана Селенића: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004. 139–149.

Палавестра, Предраг. *Некрополе: биографски есеји*. Београд: Завод за уџбенике / Досије студио, 2011.

Пантић, Михајло. „Слика другог у романима Слободана Селенића". *Споменица Слободана Селенића: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004. 15–20.

Перишић, Игор. „Квир некрополитике: *Пријатељи* и *Очеви и оци* Слободана Селенића". *Српски [о]квир: прилози за читање српске књижевности у светлу квир теорије*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2020. 123–144.

Петрињска, Магдалена. „Романсијер – песник уништене класе". *Споменица Слободана Селенића: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004. 37–39.

Рибникар, Владислава. „Од интроспекције до књижевног текста. Поетика приповедања у романима Слободана Селенића". *Споменица Слободана Селенића: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2004. 91–97.

Шоп, Љиљана. *Успон до смрти*. Београд: Народна књига-Алфа, 1999.

*

Bauer, Roger. *Die schöne Décadence: Geschichte eines literarischen Paradoxons*. Vittorio Klostermann: Frankfurt am Main, 2001.

Benson, Bruce Ellis. „Nietzsche's Musical Askesis for Resisting Decadence". *Journal of Nietzsche Studies*. No. 34. (2007): 28–46.

Bessière, Jean. „Fin de siècle post-moderne de la fiction de l'epuisement du temps de Verne à Calvino, en passant par Lukacs, W. Benjamin et Adorno". *Fins de siècle: terme-evolution-revolution? textes recueillis et présentés par Gwenhaël Ponnau*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1987. 657–666.

Broch, Hermann. *Hugo von Hofmannsthal and his Time: the European Imagination: 1860–1920*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

Décaudin, Michel Décaudin. „Definisati dekadenciju". *Delo: književni mesečni časopis*. 34. 3/4. (1988): 88–94.

De Palacio, Jean. *Figures et formes de la décadence*. Paris: Séguier, 1994.

Desmarais, Jane; David Weir. „Introduction". *Decadence and Literature*. Ed. by Jane Desmarais; David Weir. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

Dottin-Orsini, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale: Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris: B. Grasset, 1993.

Ducrey, Guy. „Introduction générale". *Romans fin-de-siècle, 1890–1900: Jean Bertheroy, Jean Lorrain, Louis Dumur, Catulle Mendès, Georges Eekhoud, Rachilde Camille Mauclair, Jean de Tinan, textes établis, présentés et annotés par Guy Ducrey*. Paris: R. Laffont, 1999.

Freund, Julien. „Decadence and the Phenomenon of Generations". Translated by Samuel Zeitlin. *International Political Anthropology journal*. Vol. 14/1. (2021): 5–10.

Happ, Julia S. „[K]ein Nordwind bin ich reifen Feigen". *Nietzsche's* "*Ecce Homo*". Edited by: Nicholas Martin and Duncan Large. Berlin: De Gruyter, 2020.

Jankelevič, Vladimir. „Dekadencija". *Delo: književni mesečni časopis*. 34. 3/4. (1988): 36–70.

Katunarić, Dražen. „Kuća dekadencije". *Delo: književni mesečni časopis*. 34. 3/4. (1988): 182–210.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending*. London: Oxford University Press, 2000

Kokolari, Martina. *Kultura propasti – Hrvatski književni dekadenti fin de siècle*. Zagreb: Durieux, 2023

Koos, Leonard R. „Fictitious History: From Decadence to Modernism". *The Turn of the Century. Modernism and Modernity in Literature and the Arts = Le tournant du siècle. Le modernism et la modernité dans la littérature et les arts*. Ed. Christian Berg,

Frank Durieux, Geert Lernout, Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1995. 119–131.

Miranda, Arnaud. „Qu'est-ce que la décadence? Réflexions épistémologiques sur une figure du temps". *Alkemie*. № 27. (2021): 89–103.

More, Nicholas D. „The Philosophy of Decadence". *Decadence and Literature*. Ed. by Jane Desmarais, David Weir, Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

Mortier, Daniel Mortier. „Quelques questions posées au concept fin de siècle". *Fins de siècle: terme-evolution-revolution? textes recueillis et présentés par Gwenhaël Ponnau*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1987. 335–343.

Nietzsche, Friedrich. „Slučaj Wagner". Preveo s nemačkog Miroslav Dadić. *Delo: književni mesečni časopis*. 34. 3/4. (1988): 11–14.

Pierrot, Jean. *The Decadent Imagination: 1880–1900*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Popović, Jovan. „Reč književnika". *Književne novine*. 1. 1. (1948): 1.

Prac, Mario. *Agonija romantizma*. Beograd: Nolit, 1974.

Räsch, Wolfdietrich. „Fin de siècle als Ende und Neubeginn". *Fin de siècle: Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Herausgegaben von Roger Bauer, Eckhard Heftrich, Helmut Koopmann, Wolfdietrich Räsch, Willibald Sauerländer und J. Adolf Schmoll. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977. 30–49.

Raspudić, Nino. „Giambattista Vico i propast Zapada". *Filozofska istraživanja*. 53. 2. (2015): 251–261.

Schoolfield, George C. *A Baedeker of Decadence: Charting a Literary Fashion: 1884–1927*. New Haven, CT: Yale University Press, 2003.

Selenić, Slobodan. *Iskorak u stvarnost*. Beograd: Prosveta, 2003.

Selenić, Slobodan. *Ubistvo s predumišljajem*. Beograd: Laguna, 2009.

Solar, Milivoj. *Mit o avangardi i mit o dekadenciji: aspekti tumačenja proze dvadesetog stoljeća*. Beograd: Nolit, 1985.

Stone, Jonathan. *Decadence and Modernism in European and Russian Literature and Culture*. London: Macmillan. 2019

Suvajdžić, Jovana. „Značenje organicističkih metafora i drugih bioloških analogija u publicističko-putopisnom tekstu *Kroz Austriju* Ive Andrića". *Andrićeva publicistika = Andrićs Publizistik*. Ur. Branko Tošović. Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität / Banjaluka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske / Beograd: Svet knjige, 2024. 529–552.

Taguieff, Pierre-André. „Beleške o povratku dekadencije, post-modernistički individualizam kao dekor". *Delo: književni mesečni časopis*. 34. 3/4. (1988): 110–125.

Unamuno, Miguel de Unamuno. *El resentimiento trágico de la vida: notas sobre la revolución y guerra civil españolas*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

Weir, David. *Decadence and the Making of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995.

White, Hayden. „Historical fictions: Kermode's idea of history". *Critical Quarterly*. 54. 1. (2012): 43–59.

Jovana Suvajdžić

The Temporality of Slobodan Selenić's Novel *Premeditated Murder*: Figure of Decadence, *Fin-de-Siècle,* and Fiction of the End

In this paped we have investigated the patterns of temporal representation in Slobodan Selenić's novel *Premeditated Murder*. Written during the tumultuous last decade of the 20th century, this novel dared to thematize the contemporary war years. We have tried to show how the *fin-de-siécle* millaniarism of the novel's author "bled into" the novel and shaped its temporality as the image of an (almost) exhausted time. Awaiting this exhaustion is one of the novel's heroes Jovan Aranđelović, whose experience of time veers into the figure of decadence. The other important plot point of *Premeditated Murder*, the love story between Jelena Panić Bulika and Bogdan Bilogorac, served as an example of a peripeteia in an overarching apocalyptic temporal paradigm. The awaited End is represented in *Premeditated Murder* but the whole of the novel remains in an ambiguous relation to it. It is this ambiguity, we have shown, that qualifies the novel as committed literature (littérature engagée).

Keywords: decadence, *fin-de-siècle*, Apocalypse, Slobodan Selenić, *Premeditated Murder*, Frank Kermode, *The Sense of an Ending,* fiction of the End

821.163.41.09-31 Селенић С.
82.01
COBISS.SR-ID 186511881

Милан Радоичић
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
milanradoicic2816@gmail.com

ПРОЗА ИСПИЈЕНОГ ЧАЈА: *УБИСТВО С ПРЕДУМИШЉАЈЕМ* КАО ДИЈАЛОШКО-ПОЛИФОНИЈСКИ РОМАН

Кључне речи: критички реализам, дијалог, полифонија, хронотопи, лик, Достојевски

Апстракт: Тема рада јесте сагледавање романа *Убиство с предумишљајем* (1993) Слободана Селенића у светлу теорије полифонијског романа, коју је формулисао Михаил Бахтин у студији *Проблеми поетике Достојевског* (1963). Како је у основи Бахтинове теорије дијалогичност – унутар индивидуалне психологије ликова и у интеракцији међу ликовима – настојаћемо да покажемо на који начин и у којој мери је такав тип дијалогичности присутан у последњем целовитом Селенићевом роману. Слободан Селенић појавио се као поетички и генерацијски припадник групе стваралаца „стварносне прозе", односно, „критичког реализма", те је таквом поетиком – експлицитно и имплицитно – ступио у критички дијалог са идеологијом властите епохе. Покушаћемо да осветлимо на који начин је и Селенићев последњи роман дијалог са турбулентном последњом декадом двадесетога века, обележеном ратовима за југословенско наслеђе. Настојаћемо да испитамо сличности и разлике посредством којих, унутар романа *Убиство с предумишљајем*, две епохе, из два наративна тока, ступају у дијалог и чине полифонију. Анализом ликова ћемо осветлити природу њихових дијалога – како оних које генерише одговор на идеолошко друштвено-политичко устројство тако и дијалога у које, из индивидуалних побуда, ступају са осталим ликовима. Напослетку, сагледаћемо на који начин се различити гласови јунака стапају у један – полифонијски репрезентативни глас епохе.

Када говоримо о целокупном опусу и личности Слободана Селенића данас – више од 90 година од његовог рођења и 30 година од пишчевог одласка – тај опус поуздано можемо мапирати унутар тематско-хронолошког простора који одређују искуства мотивисана Другим светским ратом, с једне, и ратовима за југословенско наслеђе, с друге стране.

Када се појавило *Убиство с предимишљајем* (последњи целовити роман за пишчевог живота), дочекано је – за разлику од претходних Селенићевих романа – готово без иједне негативне критике. Иако је дотад Селенић сасвим учврстио своју списатељску каријеру и успоставио стабилне

поетичке темеље, код критике и читалаца постојао је (верујемо оправдани) утисак да су, читајући нови роман, суочени са стваралачким поступком какав раније није (или бар *није до краја*?) реализован у пишчевом литерарном свету. Та се новина, у првом реду, огледала у инкорпорирању пишчеве непосредне, ратне свакодневице деведесетих у најновије дело. Важно је присетити се Селенићевог не једном поновљеног начела које гласи: „Никуда из епохе". Те три речи које је писац изговорио 1988. године на књижевној вечери поводом изласка из штампе својих Сабраних дела (Selenić 2003: 27–29), а претходно их деценијама поетички обликовао, можемо свести и на једну једину реч која гласи – ангажман. Чинимо то уз пуну свест да смо рекли нешто што је у исти мах и прецизно и сасвим недовољно. Иако се *ангажман* нашао и у наслову Селенићеве књиге о драми (*Ангажман у драмској форми*, 1965), могло би се закључити да ангажман недвосмислено превазилази и наслов једне студије и одређење једног рода, одредивши укупни Селенићев однос према ванлитерарној стварности коју је кројила послератна (или, боље рећи, међуратна или ратна?) епоха. Када је у једном од првих новинских приказа у *Дневнику* од 14. јула 1993. године, *Убиство с предумишљајем* назвао полифоним делом, критичар Милун Марић је полифоничност сагледао у присуству различитих наративних гласова, дијалога и монолога, али и у Селенићевој вештини да бирократским документима удахне литерарни живот.

Следствено томе, већ препознате полифоничне потенцијале Селенићевог списатељског гласа можемо схватити и као теоријско-методолошко упориште за артикулацију идеје оличене у ангажману, како у драмској тако и у романескној форми. На овакав начин обликована критичко-аналитичка скица уцртана на поетичкој подлози, охрабрује нас у замисли да Селенићев последњи целовити роман теоријски осмотримо као реализацију полифонијског типа романа какав је Михаил Бахтин препознао унутар поетике Ф. М. Достојевског. Тако постављено поље истраживања биће формирано усмеравањем пажње на важна контекстуална исходишта и њихова конкретна литерарна уобличења.

У језгру полифонијског романа о каквом говори Бахтин налазимо дијалог који теоретичар, уз упозорење, објашњава „не као дијалошку форму обраде материјала схваћеног у монолошким оквирима", већ тврдећи да је реч о „фундаменталној дијалогичности, то јест о дијалогичности фундаменталне целине књижевног дела" (Bahtin 2019: 28). Сходно оваквом теоријском одређењу, подсетићемо да се Слободан Селенић појавио као поетички и генерацијски припадник групе стваралаца „стварносне прозе", односно, „критичког реализма", те је таквом поетиком – експлицитно и имплицитно – целином свога списатељског бића ступио у критички дијалог са соцреалистичком идеологијом властите епохе.

Поетика Слободана Селенића, за пишчевог живота, нашла се унутар три важне књижевноисторијске студије српске књижевности. Најпре је Предраг Палавестра, у књизи *Послератна српска књижевност 1945–1970* (1972), приметио да Селенић романом-првенцем „врши вивисекцију неуобличеног, а већ трулог морала обесних послератних скоројевића", тако

што његов роман „превасходно делује својом садржином која баца у засенак култивисану и вешто уобличену приповедачку фразу" (Палавестра 1972: 318–319). У студији *Критичка књижевност* (1983), Палавестра види Слободана Селенића као једног од „најурбанизованијих новијих српских прозаиста" (Палавестра 1983: 207). Своје место у *Историји српске књижевности* (1983) Јована Деретића Селенић је заузео када је иза себе имао три објављена романа и *НИН*-ову награду. Према Деретићевом мишљењу, Слободан Селенић и Владимир Стојшин „по годинама припадници претходног нараштаја, разликују се од својих вршњака тиме што одбацују сваку артифицијелност, настојећи да што вернije изразе грубу стварност живота" (Деретић 1983: 636).[1]

Овом приликом се нећемо бавити основним тематско-мотивским усмерењима сваког Селенићевог романа понаособ. Довољно је рећи да је *Убиство с предумишљајем* једини роман у који је писац – како је сâм истицао у интервјуима – инкорпорирао свакодневицу обележену студентским протестима које је посматрао с прозора стана на Студентском тргу и мрачним телевизијским вестима с ратишта. Дакле, дијалогичност писца и епохе која је увек постојала, приликом рада на роману *Убиство с предумишљајем*, достигла је у пуној мери своје дословно значење. Виши ниво дијалогичности препознајемо када зађемо унутар литерарног обликовања романа *Убиство с предумишљајем*. Засновавши роман на два наративна тока: удаљенијем, смештеном у последње две године Другог светског рата, и оном актуелном, постављеном у време рата у Хрватској, Селенић је и сâм дао повод за дијалошко тумачење. Како у једном интервјуу каже:

> Желео сам да успоставим непосредан дијалог између две епохе, и он се, наравно, на посредан начин, обавља кроз две паралелне љубавне приче, различите по облику, али ипак фатално условљене сличним историјским ограничењима и трагично једнаким исходима (Selenić 2003: 198).

Љубавне приче послужиле су писцу као стабилна упоришна тачка за далеко комплексније обликовање приче о колективној судбини. Дијалог између епоха остварен је амплификованом техником пронађеног рукописа, тако да рукопис књиге Јелене Панић, зване Булика, чине пронађени и приређени рукописи из времена њене бабе. Тако лична потрага унуке-приређивачице за истином о бабином животу одсликава дијалогичност на нивоу радње. У овом часу још увек не говоримо о дијалогу у ужем смислу – између две личности – већ о дијалектичком дослуху између две епохе. Он се манифестује у њиховој међусобној сагласности и несагласности, те сличностима и разликама које утеловљују ликови који фигурирају под куполом Селенићеве опсесивне теме о поновљивости историје.

Организовани унутар два наративна тока, главни ликови романа *Убиство с предумишљајем* сачињени су по принципу очигледних подударности, очигледних различитости, али и идентичних судбина. Осим тога што

1 Важно је рећи да је у моменту настанка Деретићеве студије Селенић већ дуго био релевантан позоришни критичар, о чему сведоче Селенићеви коментари драма које Деретић, у истој књизи, цитира у одељку посвећеном послератној драмској књижевности.

имењакиње, баба и унука, не поседују исти тип женске лепоте и слична љубавна искуства, разлике између Булике и бабе Јелене сведоче и о деградацији грађанских навика. Поред осталог, оличење те деградације проналазимо у односу према англофоном културном простору. С једне стране, увидом у списак „Inventarium Helenae" видимо да је Јелена Љубисављевић-Аранђеловић била познавалац западне културе и језика, будући да пише семинарске радове, проучава Шекспира, те преводи англофоне и франкофоне ауторе.[2] С друге стране, Буликин енглески може представљати само декоративни аспект младалачког сленга. Када се Шекспир нађе међу Буликиним посрбљеним сентенцама, биће то иронично поигравање – „Олз вел дет ендс вел" (Селенић 1993: 37). Теорија полифонијског романа у великој мери је скопчана са, такође Бахтиновом, идејом хронотопа. Према Бахтину:

> хронотоп одређује уметничко јединство књижевног дела и његов однос према стварности [...] Све временско-просторне одредбе у уметности и књижевности неодвојиве су једна од друге и увек су емоционално-вредносно обојене (Bahtin 1989: 372).

Премда је унутар Селенићевог романа могуће пронаћи реализацију неких од хронотопа које је формулисао Бахтин, нећемо говорити о сваком од њих. Међу бројним савременим проучаваоцима инспирисанима идејом хронотопа, Бахтинове поставке је на креативан и теоријски темељан начин разумела Ивана Ђурић Пауновић. Како би успоставила теоријски оквир за детектовање хронотопа унутар прозе Пола Остера, она закључује:

> Идеја хронотопа темељи се на идеји о многоструким, међусобно повезаним доживљајима времена и простора који постоје унутар једне епохе, али и, много важније, унутар једног текста. Нарација и живи, пулсира и дише, управо захваљујући дијалогу између таквих различитих доживљаја којима је прожета. [...] хронотопи постоје напоредо, могу се преплитати, међусобно допуњавати и бити супротстављени, или могу ступати у неке друге односе. Какви год ти односи били, хронотопи су увек у некаквом дијалогу (Đurić Paunović 2014: 44).

У складу с тим ауторкиним увидима – ради сагледавања *Убиства с предумишљајем* у светлу полифоније – задржаћемо се на предочавању хронотопа пута и прага. Сматрамо да овај пар најочитије доприноси укупној полифоничности Селенићевог књижевног остварења. Према Бахтину, на путу се „пресецају у једној временској и просторној тачки просторне и временске стазе различитих људи, представника свих сталежа, стања, вера, националности, узраста" (Bahtin 1989: 373). Нешто од тога проналазимо и у Јеленином непослатом писму Јовану. Материјална и духовна беда послератног Париза, описане у писму допринеле су трансформацији Јеленине идеолошке свести из предратне грађанске у другу, новоформирану

2 На списку „Inventarium Helenae" налазе се семинарски рад на српском „Црна дама у Шекспировим сонетима", семинарски рад на енглеском језику „Alexander Pope at Binfield – 'The Rape of the Lock' and 'Windsor Forest'", као и преводи делâ Сомерсета Мома, Волтера Пејтера, Волта Витмана, Виљема Вордсворта, Џона Китса, Габријела Росетија, Вилијема Јејтса, Е. А. Поа, као и преведене песме Пола Верлена, Артура Рембоа и Стефана Малармеа (Селенић 1993: 95–96).

социјалистичку свест. У својству представнице југословенске делегације Јелена је видела ватром оштећену париску железничку станицу, развалине некадашњег луксуза Оријент експреса и госпођу Естел – одличног познаваоца француске литературе 17. века, чији је покојни супруг био професор на Сорбони – која у новом поретку, како би обезбедила елементарну егзистенцију, ради у гардероби позоришта. Виђено и доживљено у Паризу код Јелене је генерисало спознање да *света више нема*, а врхунац те неминовне промене огледа се у њеном свесном напуштању француског и почетку учења руског: „'Человјек падљец ка всему привикает'. / Нека то буде прва реченица коју сам научила из језика којим говори нови свет" (Селенић 1993: 206). Бахтинова тврдња да „пут пролази кроз родну земљу, а не кроз егзотичан туђи свет" (Bahtin 1989: 373) у Јеленином случају може се схватити на симболичан начин. Како са списка „Inventarium Helenae" сазнајемо да је била чест посетилац Париза и Лондона, ови градови њој не могу бити туђи, међутим, путовање током кога пише писмо је уверило Јелену да се некадашњи – њој познати свет – после рата претворио у туђи, односно, нови свет чијем језику и навикама мора да се прилагоди.

Спознавање *отуђења* током пута збило се и унутар савременог наративног тока, у епизоди Буликиног и Билогорчевог путовања у Краљевце, код Славка Врцалова. Као што је њеној баби Париз био синегдоха нестанка света, тако ће Булика спознати последице распада Југославије када, возећи се пругом Београд–Шид, схвати да „Даље од Шида нема. Појела маца. Крај света. Од Шида па натамо превозе тенкови" (Селенић 1993: 180–181). Током путовања истим превозним средством и баба и унука схватају сличну ствар – дошло се до краја једног света. Југословенска држава, која је устројавана онда кад и Јеленино сазнање да *нови свет* кроје Руси и Американци, престаје да постоји у дане када Булика дође до његове границе, преко које се може само тенковима.

Приликом другог путовања које описује Ђурађ Ђурић Дебели, у својој „Белешци издавача", Булика ће закорачити у свет где се одвија крвави процес прекрајања граница. Тај и такав свет је Булики сасвим *туђ*. Приликом потраге за Богдановим посмртним остацима и назад, Булика и Дебели су срели низ припадника (пара)војних формација, и тако из прве руке сведочили метаморфози своје доскорашње домовине у – Булики до тада непознат – простор људског страдања. Јелена Љубисављевић-Аранђеловић сведочила је о духовном и материјалном поразу и била подстакнута да напише писмо које веома наликује путопису. Пола века касније, њена унука сведочи о дословном крвопролићу, након чега, што због личне трагедије што због свега виђеног, може само да у „чемерној полушали", „без знака усклика, аветно" констатује да се осећа „Незаборавно" (Селенић 1993: 247). Након два хронотопа пута и пола века, колико је трајао *нови свет*, преостали су само посттрауматско ћутање, новинарско бележење и епитафи.

Када говоримо о хронотопу прага, важно је да напоменемо да су Селенићеви јунаци, по правилу, веома везани за ентеријер који настањују, те да свако – дословно и/или симболичко – нарушавање тога простора доноси

деструкцију. Сања Мацура је исправно закључила да унутрашњост дома за Селенићеве јунаке „не значи сигурност и смирење, јер у њега продиру, не питајући за допуштење, друштвено-историјске прилике које су неизбежне" (Мацура 2011: 257). Ентеријер јесте важна компонента при карактеризацији јунака, као и место кључних збивања на нивоу приче, због чега хронотоп прага сматрамо веома важним.[3] Добар пример тога хронотопа проналазимо у кући где живе Јован и Јелена Љубисављевић-Аранђеловић. Хронотоп прага Бахтин описује као „прожет високим емоционално-вредносним интензитетом [...] увек метафоричан и симболичан, понекад у отвореној, али чешће имплицитној форми" (Bahtin 1989: 378). Кроз ту визуру читамо да је „без иједне речи претходне најаве, и без иједне речи накнадног објашњења, *Јелена довела код нас Крсмана* на чај" (Селенић 1993: 161, курзиви М. Р.). Овим детаљем је имплицитно маркиран Крсманов прелазак преко прага (који Јован описује као „десант"), односно, мајоров улазак у свет грађанских салона. Он то чини у друштву Јелене, која је на путу да постане верник новог друштвено-политичког поретка. Нешто о овом хронотопу и лику Јелене говори и чињеница да она, уз тешке речи, с треском затвара врата „испред носа" (Селенић 1993: 171) сељаку Радоју из Рипња. Унутар Јованове и Јеленине куће није било места сељацима, све до момента Крсмановог појављивања. Сцена Јелениног довођења Крсмана у кућу лако се дâ повезати са оним што пише Јовану: „ТО ЈЕ СВЕТ, ЈОВАНЕ, У КОЈИ ЋЕ КРСМАНИ УЋИ ЛАКО, А МИ, *ИЛИ УЗ ЊИХ,* ИЛИ НИКАКО" (Селенић 1993: 205, курзиви М. Р.). За припаднике грађанског слоја унутар Селенићевог романа *свет* значи *властиити дом*, те како би се сачувало место у тако схваћеном свету, дошло се до фаталистичке дихотомије – или са победницима или никако.

Хронотоп прага проналазимо и унутар простора Буликиног стана. Епизода испијања чаја са Крсманом има своју аналогију у виду доласка Јока Мартића. Он сасвим непозван прелази праг стана у коме станују Булика и Билогорац. Начин на који Булика описује његов одлазак: „дуну напоље из стана без збогом, *остављајући за собом отворена улазна врата*" (Селенић 1993: 158, курзиви М. Р.) сугерише продор ратне несреће какву симболизује Јоко Мартић, као и уклањање прага који означава границу између спољног и унутрашњег простора. Буликин стан престаје да буде оаза мира за њу и Билогорца, те се наслућује неминовност Билогорчевог одласка на фронт. Као што је Крсман унео раздор у кућу Аранђеловића, тако је на екстреман начин Мартић унео несрећу у Буликин дом.

3 Праг је, сем тога, бременит традицијским представама и веровањима као место где се скупљају душе предака, граница између отвореног и затвореног простора. Према традиционалној култури Срба (и свих Јужних Словена), обесвећење, нарушавање прага директно угрожава и кућу и укућане. Према Чајкановићу (Чајкановић 1994/1: 334, 414–422), под прагом су сахрањивани преци, а и када се престало са том праксом, наставило се обредно приношење жртве на прагу. Праг је и место на којем су се могле подметнути чини (Ђорђевић 2002: 265), а и различите врсте бајања често су обављане на прагу, као граничном месту, у праскозорје или у сумрак (види: Раденковић 1996) Он је, у традиционалним представама и веровањима, двосмислени, свети и нечисти гранични простор (Lič 1983: 55), опасан управо због своје неодређености (Јовановић 1995: 140). Због указивања на семантички потенцијал мотива прага са аспекта фолклористике и традиционалне културе, свесрдну захвалност дугујемо проф. емерити Љиљани Пешикан-Љуштановић.

Вредним помена сматрамо још један мотив чија би се реализација могла схватити као дијалошки дослух међу епохама. Унутар временски удаљенијег наративног тока, након директног сукоба Крсмановог и Јовановог идеолошког становишта, Јелена изговара умногоме симболичну реченицу „Чај смо попили" (Селенић 1993: 171), којом је, на нивоу приче, сугерисан крај Крсманове посете и немогућност договора с Јованом око преузимања куће на Сењаку. Пропаст договора означава и крај илузија о потенцијалном суживоту грађанске класе и ратних победника у новом идеолошком устројству. У симболичком смислу, Јеленина реченица могла би сугерисати и дефинитивни крај грађанског начина живота какав је до тог тренутка вођен. Чај се јавља и пред крај Буликиног рукописа, приликом последње посете оронулом Којовићу. Старац због грипа испија чај који му кува Булика, међутим, последња реплика и гест којим се оглашава Којовић, могу се схватити у симболичком смислу. Након што му Булика саопшти да је Билогорац на фронту, Којовић „испусти шољицу на тањирић. Звекнуше порцелан и кашичица. Гледа ме [Булику]. Ништа не говори" (Селенић 1993: 232). Када се томе придода неуверљива старчева утеха да „људи одлазе у рат, али се људи из рата враћају. Знам шта говорим, верујте, ово је трећи који претурам преко главе" (Селенић 1993: 233), постаје јасно да Којовић немоћно схвата поновљиви усуд историје и чињеницу да се грађански пораз не збива одједном, већ закономерно, у етапама.[4]

Дијалог међу епохама, на злослутно поновљив начин, сугерише нам још један пар ликова. Селенићев студент, Душан Ковачевић, кроз један лик у *Сабирном центру* констатовао је да је „историја човечанства историја једног рата који је повремено прекидан да би се смислило ново оружје и очистило старо", те да је „двадесети век врхунац злочина" (Ковачевић 1998: 119). Симболичка реализација ове идеје могли би бити сурови мајор Озне Крсман Јакшић и ратни хушкач и убица Мартић. Први јесте шармантан и допадљиве спољашњости, други је сасвим неугледан, покрећу их различите идеологије, но у бити оба ова лика отеловљују идентични крволочни нагон. Рат у коме је Крсман Јакшић „убио хиљаду људи" тако да изгледа константно уморан од убијања, исти је онај рат који, неколико деценија касније, задужује ликове попут Јока Мартића да регрутују српску омладину.[5]

4 Чај је упечатљив симбол и у роману *Очеви и оци* (1985). Верујемо да је реч о слојевитом симболу чије семантика није једнозначна. Роман *Очеви и оци* затвара Елизабетина реплика „Some more tea, Steven?" Светозар Кољевић о томе оправдано примећује: „Као да најконвенционалнија енглеска фраза у том тренутку израста у драматичан епитаф на гробу једне људске несреће" (Кољевић 2004: 137). Да би чај могао бити носилац деструкције, потврђује чињеница да га у дом Медаковића доноси Елизабетин љубавник – Патрик Вокер: „Тек, ја сам се са Patrick-ом брзо договорила о свему што је са послом везано, а онда је он остао још, јер *нама он је донео прави чај* који нисмо пили четири године, па ја сам га позвала" (Selenić 1985: 288; курзиви М. Р.). Сличну, деструктивну, атмосферу чајанке код Аранђеловића – оне којој присуствује и Крсман – из *Убиства с предумишљајем*, наслућујемо и у роману *Очеви и оци*: „Онда, дан пре излет, Патрицк је изненада морао доћи код нас кући да узме што сам ја превела. *Стеван и ја смо после пили чај са Патрицком и о свему причали*, али – Patrick ни једном једином речи није Стевану рекао за наш излет, или га позвао да и он пође. И онда, ја сам сутра ујутро, такође слагала" (Selenić 1985: 296; курзиви М. Р.).

5 Овај аспекат романа *Убиство с предумишљајем* детаљније смо размотрили у: Радоичић 2023.

Када говоримо о дијалогичности у оквирима исте епохе, најупечатљивији пример тога јесу Богдан Билогорац и Јоко Мартић. Они доприносе полифоничности Селенићевог романа, с обзиром на то да се њихов сусрет може окарактерисати као непосредно суочавање добра и зла. Дијалошки однос два лика, иако припадају истом поднебљу и социјалном слоју, дубље разоткрива њихове личне ставове и погледе на свет. Билогорац и Мартић међусобно један другом осветљавају карактерне особине. Како му и име сугерише, Билогорац је бело и чојствено лице, док је Мартић сасвим тамно, крволочно наличје ратовања. Мартићева мржња осветљава хумано гледиште[6] и сасвим честите пориве који Богдана Билогорца воде кроз рат.[7] Билогорац несвесно на површину доводи патолошку мржњу коју његов саговорник гаји како према ратним непријатељима тако и према сународницима из Београда. Такав однос међу ликовима могао би се тумачити као Селенићева артикулација теме двојништва. Овом великом темом обележени су многи јунаци Достојевског.[8]

Буликин однос према Билогорцу такође садржи нешто што доприноси реализацији полифоније, бар на микроплану. Њен цинизам усмерен на Билогорчево ратовање и намеру да се врати на фронт обликован је пејоративним односом према националној историји и Светом Сави као њеном репрезенту: „јебало га [Билогорца] српство, Мославина и Растко Немањић, у монаштву назван Свети Сава" (Селенић 1993:36). На другом месту Булика о Билогорцу примећује „боли њега патка за себе, него због српства и због оног у монаштву названог" (*Исто*: 37). Последња фаза развоја Светог Саве као уочљив мотив реализована је запажањем Ђурађа Ђурића Дебелог када говори о погибији Богдана Билогорца: „По свему судећи, *27. јануар* је био крвав дан, пун страшне ратне напетости од које памћење ратника постаје непоуздано" (*Исто*: 239, курзив М. Р.). Оваквим развојем мотива могли би бити сугерисани Билогорчево истинско родољубље и потенцијална светост жртве, чиме се уједно потврђује да полифонија обухвата како макроструктуру Селенићевог романа тако и његову тематско-мотивску микроструктуру.

6 „БИЈЕСНИ ПАС: Волим пукнут у Рвата нег да ми неко даде пол свијета. КРЕТЕН: – Има и добрих Хрвата. БИЈЕСНИ ПАС: – Теб су ова говна београдска сву памет попила! КРЕТЕН: – А теб су очи од крви осљепиле. Не видиш више људе, а и сам знадеш да има добрих људи и међу њима. БИЈЕСНИ ПАС: – Нема." (Селенић 1993: 156).

7 У том смислу, довољно је илустративан разговор Билогорца и Булике:
„– Завршавај астрономску геодезију.
– Оћу, *ал кад ћаћину и матрину кућу, јер ни ћаће ни матере више нема, повратимо од злотвора*. [...]
– Реци, кретену, крува ти, колико Рвата, онако одока, треба пококати да се ти и твоји попнете до ћаћине куће на Билогори? Не тражим тачну бројку у сваку иљаду, није важно, тисућа горе, тисућа доле.
– Како они с нама, так и ми шњима. Али немој о том, Јело, невоља те однијела, не волим се с тобом свадит" (Селенић 1993: 136–137, курзиви М. Р.).

8 Тема оцеубиства је још једна велика тема Достојевског, а верујемо да о њој – на известан начин – можемо говорити и унутар Селенићеве поетике. Опсесивна тема српског писца, која превазилази наслов једног романа, јесу очеви који, из различитих разлога, нису успели да буду духовни оци своје деце. Примера ради, Јован из *Убиства с предумишљајем* бележи: „Никада, рецимо, нисмо Ставру ословљавали са оче, или тата, већ само именом. [...] Никада, једном речју – нисмо били присни. Расли смо без оца" (Селенић 1993: 52). Овај пример може бити синегдоха тезе да очеви Селенићевих јунака бивају духовно мртви за своју децу.

Дијалог међу епохама остварује се, рекло би се, једнако уверљиво (мада не и једнако прозирно) унутар сваког аспекта романа, доказујући Бахтиново уверење да је полифонијски роман до краја дијалогичан у свему што има смисла и значења, те да су сви елементи структуре овог типа романа у дијалошким односима, контрапунктно супротстављени (Bahtin 2019: 60). Бахтин примећује да Достојевски ствара јунаке у једном простору и једном времену како би предочио њихове узајамне односе у пресеку тренутка. Насупрот томе, Селенић у свом роману мења време и показује како његов проток само спољa мења простор, те да се ликови у сваком времену суочавају са истим ломовима – на истом простору у различитом времену. Дакле, док Достојевски у својој полифонији инсистира на противречности унутар истовремености, Селенић показује идентичност сижеа у два времена, тако да његова полифонија обухвата широк хронотоп, а не конкретан сиже. Две епохе ступају у дијалог који резултира монологом дубоко урођеним у мисао о непромењивости понављања историје.[9]

Напослетку, дијалогичност је могуће уочити и на примерима појединачне психологије сваког лика понаособ. На овом месту бавили смо се најупечатљивијим паровима који отеловљују неки вид дијалогичности, при чему не превиђамо да је готово сваки јунак овога романа у некој врсти дијалога са другима. Дихотомија може бити заснована на блискости, различитости или на обе могућности истовремено. Иако их је лако груписати према типу који утеловљују (интелектуалац, ратник, сељак итд.), морамо регистровати и низ подтипова, будући да суштинске разлике међу њима далеко превазилазе класификације и доприносе укупној полифонији гласова. На овај начин обликована тема двојништва није утеловљена искључиво двојицом јунака или, као код Достојевског, унутар једне психологије. Код Селенића се двојништво додатно мултипликује, те тако одражава различите ставове проистекле из једног становишта.[10]

Због тога смо уверени да је *Убиство с предумишљајем* највише полифоно од свих делâ дотадашње Селенићеве прозе. За разлику од јунака и ликова из претходна четири романа, овде по први пут не можемо говорити о једном типском лику, већ о различитим варијантама у оквирима исте типологије. Селенић несумњиво јесте био стваралац дубоко запитан над исходиштима друштвене подељености и културолошким феноменима који детерминишу поједине аспекте социјалних превирања унутар заједнице.[11]

9 Бар на нивоу читалачке импресије, ваља напоменути да се теза о поновљивости историје примећује и код Ђорђа Лебовића (1928–2004), стваралаца генерацијски блиског Селенићу. Постхумно објављени, недовршени Лебовићев роман *Semper idem* (2005) представља бриљантну уметничку артикулацију схватања историје као процеса у коме, иако нису све жртве и сви ратови исти, зло које до њих доводи јесте *увек исто*. Наслућујемо да би овакво схватање могло бити виђено као генерацијска одлика ових писаца.

10 Примера ради: Билогорац и Булика, иако љубавници, различито посматрају ратно стање и национално питање. Иако припада друштвеном слоју коме су припадали Јован и Јелена, Којовићево држање наспрам послератне идеологије битно је другачије од њиховог. Очигледне су разлике и између Јована и Јелене. Којовић, Јелена и Јован утеловљују три различита становишта образоване елите наспрам нове идеологије (повлачење, сапутништво и радикално супротстављање). Згодан пример је и Крсман, који оличава миграцију село–град, док је развојни пут Славка Врцалова трасиран у правцу град–село. Видосав Прокић се битно разликује од Радоја из Рипња, кога помиње Јован.

11 Нелитерарни, али очигледни доказ такве опсесије јесте и Селенићево писмо Бориславу Михајло-

У складу с тим, велики број нетипизирајуће типизираних ликова наводи нас на помисао да је, пишући последњи роман – подстакнут више стварношћу него изазовима фикције – писац настојао, у првом реду, да себи одговори на питање о пореклу и онтологији колективног страдања, чији размак међу појединим етапама обухвата просечан животни век појединца. Односи међу ликовима поткрепљују закључке Горане Раичевић, која разматра индивидуалне и колективне идентитете на примеру романа *Очеви и оци* (1985):

> Ако се каже да је Селенић писац у Другом рату поражене грађанске класе, онда се мора имати у виду да *Очеви и оци* (али и други његови романи) не представљају апологију једног друштвеног слоја и панегирик заувек изгубљеном времену, већ управо супротно – попут хируршког ножа они продиру до најболнијих неуралгичних тачака историјске самосвести што откривају климаве односе општих вредности које би требало да обједињују и чувају једну заједницу, штитећи је од историјских стихија и гарантујући њен опстанак (Раичевић 2014: 250).

Суочавајући читаоца, посредством ликова, с различитим сликама света, остаје отворено питање да ли превага једне од њих води ка страхотним историјским ломовима или је немогућност изналажења међусобног компромиса унутар колектива – бар на нивоу језика – оно што једну епоху чини трагично турбулентном. Рекло би се да Селенићеви јунаци нису у стању да постигну функционални дијалог с другима, пошто нису остварили битан предуслов: успостављање дијалога с упориштем властитог *ја*, што, у сваком случају, мора подразумевати компромис. Селенићеви јунаци се претежно изражавају кроз монолошке форме, међутим, дијалошко осећање уткано је у укупну семантичку структуру његовог дела.

Као и код Достојевског, Селенићев јунак је одраз посебног гледања на објективни и властити свет; то је јунак који заузима став према самом себи и стварности која га окружује. Бахтин оправдано тврди да јунаци Достојевског поседују недовршени тип самосвести. Та недовршеност доприноси упечатљивости ових ликова, тако да они живе од своје незатворености и недефинитивности (сетимо се само Раскољникова, који једнако има унутрашње предуслове да буде и Наполеон и ваш). Насупрот томе, довршеност самосвести Селенићевих ликова доприноси њиховој подвојености, али и страдању. Непомирљиви у својој унутаридеолошкој довршености, Селенићеви јунаци пуцају под ударом историјског, друштвено-политичког шока који доноси епоха. Настојећи да остану самосвесни и схвате шта се збило, дијалошки се разоткривају посредством исповедног самоисказивања.

Као најочитији примери издвајају се Јован Аранђеловић и Јелена Љубисављевић-Аранђеловић Јованови записи засновани су на двострукој, међусобно искључивој тежњи: да сачува Јелену и да одбрани идеолошки простор од Крсмана. Његовој трагедији доприносе колико неспремност на компромис с новом идеологијом толико и суочавање с Јелениним опортунизмом. Јелена јесте довршена личност грађанске културе и навика, али,

---

вићу Михизу, где адресант износи питања и претпоставке о „условљености етноса његовим религијским и историјским коренима" (Видети – Бајчета 2023: 82–83).

ипак, опортунистички одана Крсману. Слом се дешава када опортунизмом настоји да утекне од сиромаштва, тако што између наклоности према Јовану и потенцијалног опстанка у новом друштву, Јелена бира ово друго, те тиме генерише Јованово и властито страдање. На сличном трагу, Богдан Билогорац, у другом наративном току, између позива да ослободи родитељску кућу и љубави према Булики, бира ово прво, након чега страда. Нисмо сасвим уверени у опаску Павла Зорића да је Билогорчев одлазак на фронт једини *немотивисани* поступак унутар овога романа. Према Зорићу, једина пишчева мотивација за овакав развој лика била је уклапање у „схему о српском ратнику за кога је укључивање у борбу за одбрану своје сабраће императив јачи од судбине" (Зорић 1993: 1924). Довољно је напоменути да Билогорац експлицитно као свој ратни циљ наводи ослобођење родитељске куће на Билогори, што не може бити императив који постоји апартно као јачи од судбине. Тај императив *мотивише* Билогорчев избор и због тога он *јесте* његова судбина. Оно у чему Зорић препознаје одсуство мотивације на нивоу сижеа, заправо је битна и очигледна одлика Селенићевих јунака.

За разлику од ликова Достојевског, Селенићеви јунаци трагично су немоћни да остваре одрживо сједињење личног живота с погледом на свет, као и за то да најинтимније доживљаје усагласе с идеолошким склопом. Јован, Јелена и Крсман, с једне, и Билогорац и Булика, с друге стране, трагични су због потребе да се остане на свом чврстом становишту, али и зато што их раздире јаз праћен одрицањима која изискује та потреба. Полифонијски роман, по дефиницији, подразумева међусобно сједињење наративних гласова у полифонијско јединство вишега реда, при чему ти гласови понаособ остају непомирљиво самостални.

У том светлу, сваки Селенићев јунак јесте литерарна креација која се реализује у личном и колективном дијалошком простору, између онога што говори о себи (и другима) и онога што други говоре о њему. Због тако формиране полилогичности, Селенић успева да оствари идеал који није, као за Достојевског, да покаже све дубине појединачне људске душе, већ да покаже сав спектар људског деловања у часу када ти људи бивају суочени са новим и трауматичним друштвено-историјским искуством.

Због свега наведеног можемо констатовати како је вишегласје које је Селенић својим последњим целовитим романом довео до поетичког врхунца – упркос многим непремостивим разликама између два стваралаца – несумњиво реализација полифонијског типа романа какав је зачео Достојевски. Књижевна обрада актуелне епохе и догађаја Селенића није завела на странпутицу простог пресуђивања, већ га је подстакла на уметничко промишљање о суровом механизму историје и сложеним законима уметничког стварања.

С обзиром на то да је форма романа *Убиство с предумишљајем* била допадљива – како читаоцима тако и проучаваоцима – слутимо да је управо дијалошка слика света коју она нуди једна од есенцијалних вредности које овај роман чини вредном оставштином за будућност. Не могавши да се отме призорима студентских протеста, Слободан Селенић је властиту актуелну садашњост довео у дијалог са не тако давно минулом епохом.

Ипак, овај роман је превазишао непосредну пишчеву намеру, па и наживео околности због којих је, поред осталог, у време првог издања постигао успех.

Верујемо да просечна дела умиру у својој садашњости, док истински велика уметничка остварења протоком времена добијају на пуноћи смисла. Последњи целовити Селенићев роман за нас данас може бити позив на полифони дијалог са прошлошћу и промишљање о феноменологији истог у различитом. Литерарни свет Селенићеве прозе, али и књижевног опуса у целини, дубоко је утемељен у спознаји да су целокупно историјско и људско искуство овога света детерминисани вечитим променама и враћањима. Због тога је положај овога стваралаца одређен местом укрштања прошлог и садашњег, те колективног и индивидуалног. Сасвим аутентично литерарно уобличење ових и других дихотомија, током три деценије преданог стваралаштва, омогућило је Слободану Селенићу да заслужи сасвим посебно место у српској књижевности друге половине 20. века.

Извори и литература:

Бајчета, Владан. *Књижевност с предумишљајем: стваралачка биографија Слободана Селенића*. Нови Сад: Академска књига, 2023.

Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Нолит, 1983.

Ђорђевић, Тихомир. *Животни круг. Рођење, свадба и смрт у веровањима и обичајима нашег народа*. Ниш: Просвета, 2002.

Зорић, Павле. „Романи о залуталим људима". *Књижевност*. 48. 9/10. (1993): 1018–1020.

Јовановић, Бојан. *Магија српских обреда у животном циклусу појединца. Рађање, свадба и смрт као ритуали прелаза у традиционалној култури Срба*. Нови Сад: Светови, 1995.

Ковачевић, Душан. „Сабирни центар". *Одабране драме 1*. Београд: Стубови Културе, 1998.

Кољевић, Светозар. „Сусрети српске и енглеске културе у делу Слободана Селенића". *Споменица Слободана Селенића* (прир. Предраг Палавестра). Београд: САНУ, 2004. 125–137.

Марић, Милун. „Полифоно дело". *Дневник*. 52. 16733. (1993): стр. 11.

Мацура, Сања. *Епитаф затртима: романи Слободана Селенића*. Лакташи: Графомарк, 2011.

Палавестра, Предраг. *Послератна српска књижевност 1945–1970*. Београд: Просвета, 1972.

Палавестра, Предраг. *Критичка књижевност – алтернатива постмодернизма*. Београд: Вук Караџић, 1983.

Раденковић, Љубинко. *Народна бајања код Јужних Словена*. Београд: Просвета, 1996.

Радоичић, Милан. „Метафоре вампира – Слободан Селенић у дијалогу с традицијом". *Летопис Матице српске*. 512. 4. (2023): 557–576.

Раичевић, Горана. „Индивидуални и колективни идентитети у роману Слободана Селенића *Очеви и оци*". *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској*

књижевности. уредила Горана Раичевић. Нови Сад: Филозофски факултет, 2014.
Селенић, Слободан. *Убиство с предумишљајем*. Београд: Просвета, 1993.
Чајкановић, Веселин. *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924*. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Књига I. Приредио Војислав Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга / Београдски издавачко-графички завод / Просвета / Партенон М.А.М, 1994.

*

Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevela Milica Nikolić. Novi Sad: Akademska knjiga, 2019.
Bahtin, Mihail. *O romanu*. Preveo Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit, 1989.
Đurić Paunović, Ivana. *Čudnoliki svet: američki hronotopi Pola Ostera*. Beograd: Geopoetika, 2014.
Lič, Edmund. *Kultura i komunikacija. Logika povezivanja simbola. Uvod u primenu strukturalističke analize u socijalnoj antropologiji*. Preveo Boris Hlebec. Beograd: Prosveta. 1983.
Selenić, Slobodan. *Očevi i oci*. Beograd: Prosveta, 1985.
Selenić, Slobodan. *Iskorak u stvarnost*. Beograd: Prosveta, 2003.

Milan Radoičić

THE PROSE OF DRUNK TEA: *PREMEDITATED MURDER* AS A POLYPHONIC NOVEL

When interpreting the novel *Premeditated Murder* (1993), we started from the critic's observation that it is a „polyphonic work". Due to the effort to shed light on the dialogic feeling of the world that goes beyond the limits of a single novel, we tried to shed light on the layeredness and ambiguity of dialogue in Slobodan Selenić's poetics on three levels. First of all, citing the writer's representation in critical literature, we showed in which ways Slobodan Selenić entered into a dialogue with his own era of socialist realism. Adhering to Bakhtin's theory of the polyphonic novel, the central part of the paper refers to the structure of the novel *Premeditated Murder* (1993) and the consideration of its structure, which directly indicates a dialogue between epochs. We showed that the dialogue is not only present when we talk about two epochs and characters distant in time, by analyzing the relationship between the characters within the narrative flows, as well as by pointing out certain striking motives. In support of the dialogic structure, we considered the striking motifs of Selenić's novel that could be seen in the light of Bakhtin's chronotope theory. Where we felt it was possible, we indicated possible additional connections between Slobodan Selenić and F. M. Dostoyevsky. Due to all of the above, we concluded that Selenić's last novel is a very successful realization of the polyphonic type of novel that Bakhtin observed within Dostoevsky's poetics.

Keywords: critical realism, dialogue, polyphony, chronotopes, character, Dostoevsky

821.163.41.09-31 Селенић С.
82.01
COBISS.SR-ID 186514441

Јелена Панић Мараш
Факултет за образовање учитеља и васпитача Универзитета у Београду
jelena.panic@uf.bg.ac.rs

БИТИ ЈЕЛЕНА ПАНИЋ[1]

Кључне речи: говор, жаргон, писац, монтажни поступак, рукопис, композиција, траума, потискивање
Апстракт: Рад се бави обликовањем лика Јелене Панић из Селенићевог романа *Убиство с предумишљајем* (1993). Уочава се истурена позиција коју јунакиња у роману има захваљујући наративној стратегији коју писац спроводи. Показују се поступци монтаже и колажирања које *јунакиња* користи за конструисање приче. Прати се изградња њеног карактера најпре кроз говор који осцилира између ученог и жаргонског. Језик Јелене Панић потискујући заправо открива трауму њеног бића – усамљеност, одбаченост (најпре од родитеља), ниско самопоштовање и мањак самопоуздања. У сусрету са Богданом Билогорцем траума се суспендује да би са његовом смрћу разорила „душу мекшу од памука", како је ретки пријатељи описују. Последњи за живота објављен роман Слободана Селенића уједно је и роман о Београду почетком деведесетих и непосредно након окончања Другог светског рата. Кроз приказивање личног живота јунака, аутор је скицирао сам корен друштвених односа епоха о којима приповеда управо захваљујући позицији Јелене Панић која спаја и на различите начине повезује два тока приче.

Моја јунакиња јесте из „јеботе, човече" генерације, али није типична. Она је губитница, усамљеница,

1 Није уобичајено, па чак ни пожељно, укључивати нека интимна, лична запажања у научни рад. Но, овај пут направићемо изузетак не само стога што је Селенић био један од мојих омиљених писаца у гимназији, већ и зато што ме са романом *Убиство с предумишљајем* веже и лична прича будући да се централна јунакиња зове исто као и ја (док свом девојачком презимену нисам додала презиме супруга). Долазак на студије књижевности у Београд био је остварење сна, а колеге на групи су ме одмах повезале са Селенићевом јунакињом. Убрзо се појавио и филм који смо мање-више сви са истим жаром гледали. Одређена места Јелене Панић у филму који је снимљен већ 1995. године у режији Горчина Стојановића јесу и моји простори. Чини се да је *случај комедијант* одредио неке моје чвршће везе са Јеленом Панић. Када сам добила позив за скуп о Слободану Селенићу било је тешко одолети прилици да се препустим својој некадашњој страсти иако се заправо не бавим ближе Селенићевим делом. Отуда је овај рад на известан начин део неког дуга себи некадашњој, гимназијалки, студенткињи Јељи Панић.

која грубошћу, простотом, језичким ачењем покушава да прикрије дубоку озлојеђеност и трајну нелагоду. Она није срећна особа. Булика јесте губитник због спољних околности, али и због своје природе. Макар, ја сам желео да направим такав карактер.

Слободан Селенић

Јелена Панић није само централни лик последњег за живота објављеног романа Слободана Селенића, *Убиство с предумишљајем* (1993). Она је обликована на донекле другачији начин од осталих јунака. У роману је дата и као медиј који повезује два тока приче (причу из прошлости и причу из актуелног времена приповедања) и два времена (прошлог и садашњег), која се управо преко ње укрштају. Два тока приче и два временска периода о којима се приповеда повезују теме попут љубави, рата, смрти, губитка, бола, али и ближе и одрешитије интеракције између грађанског и руралног, те се у роману може уочити и декаденција грађанске класе већ у првом колену (Јелена и Јован) која се у српској књижевности може пратити од *Вечитог младожење* Јакова Игњатовића.

Јелена Панић се може тумачити и у контексту урбаних јунакиња Београда, па се паралела са Капоровом Аном у том контексту сама по себи намеће. Обе јунакиње су на известан начин бунтовне, немају присан и близак однос са мајком, обе мимикријски прикривају осећања и обе репрезентују дух Београда у временима о којима романи посвећени њима приповедају. Поред тога, обе јунакиње користе специфичан сленг. Исто тако, има нешто у Јеленином и Анином лику што подсећа на уличног шетача, *flâneur*-а, додатно појачано тиме што се Јелена бави фотографијом, те фотографише онако како и сама доживљава свет и људе око себе, можда јер је у том мноштву усамљенија од осталих, баш као што Ана описује оно што види, а тешко да се и једна и друга јунакиња уклапају у свет који приказују.

Посебно је интригантан начин на који Селенић обликује стожерну јунакињу, будући да јој даје позицију оне која склапа причу у самом роману, а каткад је и колажира уз извесну дозу савремености с обзиром на то да њен *истраживачки задатак* подразумева мешање временских димензија које остварује уз помоћ Фијакера, како именује господина „Старца Којовића", а слично је и са Врцаловим. Можда се због честог позивања на драматуршке законитости приликом компоновања приче или због специфичне позиције коју у роману има Јелена Панић, може развијати теза о Јелени као лику који је аутору ближи од осталих, што је додатно појачано и њеном истакнутом улогом у романескном ткиву. Та истурена позиција коју јој аутор додељује можда се најбоље уочава у самој композицији, коју заправо (осим завршне белешке издавача) „склапа" управо Јелена Панић, одређујући и наслов дела, *Убиство с предумишљајем*, баш као и поднаслов „Љубавни живот моје баке Јелене". *Јеленина* композиција подразумева:

Енколицмент
глава (говор Старца Којовића 1, премда свуда где се наводе његове речи пише Фијакер);
глава (Јован 1, како означава део где доноси Јованово писање уз документе које је из бабине заоставштине овде ставила);
глава (биографија Ставре Аранђеловића коју је написала Јелена Љубисављевић Аранђеловић, баба Јелене Панић);
глава (Јован 2, који садржи делове „Помама" и „Грижња" које је он написао);
глава (*Inventarium Helenae* и шта све садржи – попис садржаја платнене кесе у којој је пронашла писма, документа и остало, са посебним осврtом на текст Марка Ристића „Заједно су пошли у смрт они који су заједно пошли у злочин" из *Политике* 28. новембра 1944. године);
глава (говор Старца Којовића 2);
глава (доноси документа из Архива);
глава („Разговор Кретена са Бјесним Псом из завичаја" дат „по навици магнетофонског писца" и трећи део Јованових записа);
глава (говор Врцалова означен бројем 1, премда је и једини);
глава (писмо Јелене Љубисављевић Аранђеловић);
глава (говор Старца Којовића 3, са посебно издвојеним делом „Како је Јован убио Крсмана и себе").

Када се погледа композиција рукописа уочава се да је она пажљиво осмишљена и уобличена, почев од тога да Старац Којовић отвара и затвара причу из прошлости. О писању Јелене Панић у самом делу има више навода, попут оног да тврди за себе да је „вуковац", као и да она неће бити аутор књиге чији су домети на нивоу *Ане Карењине.* Сопствено писање одређује као „збрдозолисано", „напабирчено", уз напомену да ће „морати понешто" да дода с обзиром на то да материјал којим располаже има „пуно рупа". Саму себе одређује већ на самом почетку као писца, да би потом и експлицитно изјавила:

> [К]опка ме да постанем писац... Копка и то је оно што знам – 'прави роман'! Има рупа, не кажем, али где пише да читаоцу баш све треба објаснити? Нек се мало домишља. Али и тако, с рупама – романчина! Боли глава... Ето мало – и ја да будем писац (Селенић 2022: 40).

Методолошки поступак писања, тј. склапања рукописа објашњава узгредно у фусноти – „ми распоређујемо ствари из кесе али и опсујемо како то радимо" (*Исто*: 45).[2] Заправо пре је на делу једна врста монтажног поступка, јер Јелена заједно са Богданом вешто монтира причу тако да она има увод, кулминацију и расплет. Уосталом, то и сама открива:

> [Н]ије ту квака, Јован и Јелена се и нису кокали око биографије. Друго си они мисле. Можда би вам и рекли, кретен и ја, у чему је гвинт, али не дам ја: учим, бре, на драматургији Арчера[3] – истину треба откривати постепено. Нећу да трчим пред

2 У критици је већ било говора о постмодернистичким поступцима у Селенићевом роману и указивању у којој мери ово дело следи реалистички оквир приповедања. С тим у вези ми се овде нећемо посебно бавити моделима приповедања својственим постмодернизму (в. Мирчетић 2015).

3 Највероватније се мисли на Вилијама Арчера, зачетника новог стила драме и поклоника Ибзенових драма. Наравно, тешко је при оваквим упућивањима не помислити и на самог Селенића као професора

радњу. Полако. Све у своје време. Ја сам по опредељењу неписмен писац, али, као што читалац... може да види – нисам нешколован писац! (*Исто*: 59).

Чак и онда када набраја шта се све налази у *Inventarium Helenae* не пропушта прилику да напомене да ће касније у радњу унети нека „веома значајна писма", али тек кад им нађе право место „да унапреде радњу", позивајући се опет на Арчера.

Место где Јелена Панић излази из оквира приређивача рукописа и где можда више него иначе коментарише и тумачи чињенице јесте чланак објављен на насловној страни *Политике* 28. новембра 1944. године. Реч је о тексту Марка Ристића за кога каже „јебени леви интелектуалац коментарише стрељање 105 издајника под насловом *Заједно су пошли у смрт они који су заједно пошли у злочин*" (*Исто*: 90) и даје завршни коментар након текста „Јебеш земљу која Марка има!" (*Исто*: 94). Исто тако, Јелена циљано преписује крај коментара Марка Ристића уз појашњење да је превише ситно и да ће неког мрзети да прочита („јербо је штета то не прочитати како ваља у целости" [*Исто*: 93]), али убацује у текст и Богданове и њене примедбе (укупно три у форми коментара,датих у загради), а заправо дубоко неслагање са ставовима изнетим у тексту. Питање је од куда овако наглашен негативан однос према једном од водећих интелектуалаца у Југославији од тридесетих година 20. века па све до смрти. У историји књижевности познат је Ристићев став према Милошу Црњанском и Растку Петровићу након завршетка Другог светског рата, а који је на истој линији *издаје* као и памфлетски текст из *Политике* 1944. године. Могуће да Селенић преко ставова Јелене Панић жели да маркира исте оне *интелектуалце* који ће почетком деведесетих бити агитатори одређених идеја, па је фигура Марка Ристића заправо метонимија за интелектуалца у служби одређене идеологије. У бурном 20. веку није било непознато често веома брутално и веома сурово обрачунавање са идеолошким неистомишљеницима. То је између осталог уочљиво и у говору Фијакера који се такође дотакао Марка Ристића истичући како је лагао из користољубља са завршном констатацијом да је „Марко Ристић – лажов" (*Исто*: 101).

И у многим коментарима се уочава да Јелена Панић вешто монтира, тј. склапа причу. С тим у вези само напоменимо да у 7. глави која садржи документе из Архива стоји коментар: „А ове смо дали, а не друге, јер они говоре баш оно што говоре и други" (*Исто*: 13). Поред тога, она исказује колебање шта да „тури" у осму главу, али и објашњава како се она и Богдан опходе према снимљеном материјалу: „Касета штрика, а кретен и ја ћемо после да изаберемо шта је добро за књигу. Одузимати, даклем, оћемо, додавати, нарафски, ко и до сад, ништа нећемо. Књига се сама, уз наша брисања, даклем, пише" (*Исто*: 164). Јелена, такође, и разговоре усмерава у одређеном правцу што се јасно уочава приликом сусрета са Којовићем: „Повлачим ручну. Којовић застранио. Враћам га, што би рекли структуралисти – пуна им уста кад то кажу, мисле Бога за јаја апили! – у *наративну*

драматургије, али и све што је у тој области написао и оставио. Тек би се неке одрешитије везе дале уочити између његовог романескног и драматуршког рада.

раван" (*Исто*: 102). Очито је да се у овом исказу уочава мешавина два говора који ову јунакињу одликују – учени и жаргонски, о чему ће тек бити речи.

С друге стране, Јелена се не либи ни да искаже колебљивост поводом писма њене баке које „не унапређује радњу", истичући и том приликом своје драматуршко образовање. Ово писмо је уједно и повод да објасни сопствени метод: сва документа се прилажу, све је веродостојно и нема додавања или измишљања приче како би се покриле „рупе" у приповедању. Методолошки поступак именује као „истраживачки рад", док себе и Кретена описује као приређиваче који могу да „покажу само оно чега има". Отуда и напомена у циљу постизања илузије веродостојности како Којовић жели да редигује своје речи пре штампања књиге, што се напомиње на самом крају његове приче. Инсистирање Јелене Панић на Којовићевој причи о убиству Крсмана и самоубиству Јована у циљу је потребе да се читаоцу објасни наслов: „Без убиства не би се ни наслов књиге разумео, јел тако. Права сцена à faire, што би рекао Арчер" (*Исто*: 196).

С тим у вези приметан је још један манир који Јелена Панић примењује, све ликове из прошлости описује тако да они задржавају своја властита имена – Јелена, Ставра, Јован, Крсман…, док носећи ликови савремене приче имају надимке које им Јелена додељује – Фијакер, Кретен, Дебели. Мајка је Гадура, а отац дипл. хем. итд. И сама има надимак Буликa, који су јој пријатељи доделили. Сви ови надимци особама из Буликине „приче" део су говора централне јунакиње. И можда је управа та специфична мешавина говора која одликује Јелену Панић онај аспект који је највише одређује. Та непрестана осцилација између ученог и жаргонског, између њеног образовања и језика урбане генерације није ту само да покаже извесну аутентичност лика и да га смести у тачно одређен временски контекст, већ се кроз њен говор испољава и открива и оно што је суштинско за ову јунакињу, а засновано на намери аутора да је прикаже као особу која није срећна и то не због судбине коју доживљава, већ управо због свог карактера. Да је карактер судбина, знао је још Хераклит, а Селенић се у свом последњем за живота објављеном роману одлучио да карактер Јелене Панић покаже управо кроз њен говор који садржи и вулгаризме, англицизме, жаргонизме, одређени сленг, арго, али се не своди само на то, већ осликава и њено (литерарно) образовање.[4] Говор се може посматрати и као социо-културни феномен, па та мешавина српског, хрватског, уличног и академског говора који је краси о Јелени можда више саопштава него што нам се у први мах чини. У жељи да потисне своје биће кроз тачно одређен и кодиран говор, Јелена заправо открива трауму свог бивствовања. Довољно је, рецимо, само упоредити Јованов, Крсманов или говор бака Јелене и уочити у којој мери *говорни чинови* карактеришу и остале јунаке Селенићевог романа (додатно би ову тезу поткрепила и писма која јунаци пишу, рецимо, Крсманово или Јеленино).

Трауматична искуства Јелене Панић тако испливавају кроз говор. Једно од њих је у вези са родитељима са којима има специфичан однос –

4 Чињеници да је језик важна одлика *Убиства с предумишљајем* у прилог иду и радови који се овим аспектом баве: Ристић 1995; Танасковић 2019; Филиповић Савић 1998.

мајка ју је оставила и отишла на Нови Зеланд са другим мушкарцем, а отац се поново оженио и има двоје мале деце. Мајка изазива у њој пуно речи којима се именује љутња, Јелена је назива Гадуром (нема властито име, а не ословљава је ни са „мајко"). Незадовољна и једним другим родитељем јер су је оставили док још није одрасла, што и сама на себи својствен начин саопштава: „Могао је Санта Клоз, кад је делио родитеље, да под моју јелку муне макар једног који није у квару" (Селенић 2022: 99). Овај исказ (као и неки други) указује на одбаченост коју осећа и која се различито манифестује. Тако се испоставља да је емоције заоденула у жаргонски језик у коме доминирају псовке. Псовке су важан део њене карактеризације на шта више пута у самом роману пажњу скреће и Богдан („Немој, Јејо", или „Немој псовати. Знаш да не волим" уз објашњење да речи нису псовке, већ значе оно што именују), а своју драгу описује у категоријама „поган језик, али златно срце". Треба рећи и то да је жаргон социолингвистички феномен својствен првенствено младима. То се у роману чак директно и именује – Дебели за Булику каже да је одликују псовке, клетве и „јеботе-човече" жаргон. У савременој српској књижевности жаргонски језик није непознат, поједини аутори га чак и афирмишу. С тим у вези подсетимо да Капор у делу *Фолиранти* из 1975. године користи жаргонске изразе и фразе да би дочарао аутентично студентски живот, а 1968. године романом *Кад су цветале тикве* Драгослав Михаиловић инкорпорира урбани жаргон у романескно ткиво. Таквих примера у српској књижевности има још пуно.

Жаргонски говор Јелене Панић одликује и прекомерна употреба англицизама, па посматрано са тог аспекта овај роман као да је антиципирао продор речи са енглеског говорног подручја у наш језик. Отуда Буликино „енколицмент" на почетку не делује необично када данас имамо изразе попут лајковати, скроловати, скриншотовати и сл. Чињеница да говор у овом делу има повлашћено место јасна је и по томе што главна јунакиња сама одређује свој говор: „Ома да кажем – нећу да будем писмен писац. Ја сам вуковац. Пишем ко што говорим. А говорим како се мени свиђа, човече!" (*Исто*: 11).

Баш као што монтира, колажира причу коју склапа, на исти начин мења стилове, вешто балансирајући између израза „алзо" и објашњења шта значи, до цитирања Ибија или поређења Богдана са „чудом у шаргану". Каткада казује епску поезију, каткада се позива на Петра Добрњца и изреку која се уз њега везује или на француског нобеловца Рожена Мартен ди Гара. Богдановo тело пореди са Каравађовим сликама. Својствени су јој и изрази попут: „извлаче волу реп", „лепа Јелена из партизанске Илијаде", „црну вуну предем", „белу књигу пише", „цикнем ко Дамјанов зеленко"...

Занимљив је и однос Јелене Панић према сексуалности. Када говори о сопственим сексуалним искуствима, она су више ту да укажу на мањак самопоуздања, па чак и самопоштовања. У прилог томе иде и коментар када јој Фијакер саопштава да је лепа, али не и да је као њена бака свесна да је лепотица, она има потребу да читаоца увери да је дебела, непривлачна, ружна: „Ја лепа! Дупе ко начве, паткаста, дромбуљаста уста, уђебана коса, понеки љупки митисер на челу...." (*Исто*: 21). Иза ових и сличних исказа

открива се, заправо, не само психологија јунакиње, већ и лични самодоживљај.

Када смо код лепоте бака Јелене, споменимо да се у делу узгредно, али доследно јавља мотив уклете лепоте који је обликован преко овог лика. Мотив изузетне лепоте није неуобичајен ни у светској ни у српској књижевности и по правилу своје упориште налази у фолклорним и митолошким слојевима. Оно што је за њега карактеристично, било у фолклору или у литератури, јесте да се по правилу обликује трагично. Ова трагичност у његовом обликовању може бити последица уверења да још од античког *хибриса* свака изузетност може изазвати завист богова. Довољно је да се подсетимо на трагично страдање Андрићеве Анике за коју се, баш као и Станковићеву Софку, везује мотив изузетне лепоте која доживљава суноврат. Баку Јелену такође краси изузетна лепота, која се исказује више као урок, проклетство, а не као благост и срећа о чему сведочи и њена судбина.

Када је реч о сексуалним односима са Богданом, Јелена се задржава на спољашњем опису за разлику од описа открића и упражњавања сексуалности баба Јелене и Јована. Када је реч о њеној интимној вези са Богданом, она се суспендује кроз исказе попут: „У романима се ту пише – 'Јелени се откиде уздах олакшања'" да би се одмах потом кориговала: „Морам овде на овом месту, *као писац*, навести да ми је животни сексуални учинак мизерија" (*Исто*: 82, подвлачење је наше). Могуће је да своју сексуалност суспендује јер „као писац" не жели себи да дâ истурено место.

Чини се да је за разумевање лика Јелене Панић важно расветлити још један аспект. Склапајући причу о прошлости, централна јунакиња приказује не само интиман живот бабе и деда-ујака или само деде, већ и ње саме. Како то већ Мелетински у својој знаменитој студији примећује „приказивање личног живота јунака може постати и средство за продирање у сам корен друштвених односа епохе" (Мелетински 2009: 431, 432), што је у случају романа *Убиство с предумишљајем* више него уочљиво. С тим у вези, можда није згорег на овом месту приметити још неке детаље, попут Јелениног односа према савременом друштвеном тренутку, према студентским демонстрацијама, рату на простору Хрватске и за разлику од Богдана Билогорца, суспендованом националном осећању и јасној иронизацији тренутка безмало у свакој прилици. Много је примера у роману, но наведимо тек два:

> Кретен ојађен, јеботе, стопосто, због српског народа. Уврећен у име, према последњем попису, девет милиона осамсто двадесет хиљада тристо шездесет пет Срба, од којих су половину, тамо негде пре Првог српског, направили Турци. Несрећан. Дирнули му и теразијске прдације с плеханим дугмићима на кошуљи (Селенић 2022: 112).

Или: „Три пута ја и кретен клипсали до Зеленјака педесетпетицом до тамо, смрди небеска Србија, јеботе, прозори затворени, да нас не убије промаја..." (*Исто*: 124).

За разлику од Јелене, сваки пут када се укаже прилика, Богдан јасно изражава своја национална осећања и љубав према српском народу. Отуда

има и неке симболике што је Богдан живот изгубио управо 27. јануара, тј. на Савиндан, што се у делу два пута саопштава. Тим пре је та симболика снажнија, јер на почетку, када га упознаје са Којовићем, Јелена каже:

> Ја сам кретену рекла: ако поново оде да се бори за српство – и ту тедо да кажем – јебало га српство, Мославина и Растко Немањић, у монаштву назван Сава – али некако не могу да псујем пред Којовићем, не иде уз беж камашне, па кажем – мени нек се не враћа. Нек погине херојски у бици за чувену Грађевицу-фортрес (*Исто*: 38).

Јелена још једном у делу подвлачи како Богдану није стало да себе самог, али јесте до „српства и због оног у монаштву названог".

Предраг Палавестра је мишљења да се у *Убиству с предумишљајем* „понављају исте судбине, исте друштвене драме и националне трагедије, исти обриси живота, исте сенке узалудности и плитке раке ратничких гробова" (Палавестра 2022: 239). Чак и да је тако, у свом последњем роману Селенић је неке од тема карактеристичних за свој опус уобличио на иновативан начин и тако делу обезбедио читаност и у временима која не чувају живо сећање на периоде о којима се приповеда. Управо због иновативности у начину обликовања романа дело чува непрекидну свежину испричаног захваљујући и језику, комбинацији живе речи и документа. Премда Палавестра приказ деведесетих описује као „слику духовног и цивилизацијског пораза", те „хронике гашења урбане културе", а на политичком плану „историју једне лоше вођене, бахате и неразумне политике која је разорила југословенски сан", заправо у 21. веку видимо да је на делу био један сасвим други духовни и политички образац који је довео до распада Југославије (в. Мараш 2015). У прилог томе иде и приказ студентских демонстрација. И сам сведок побуне студената почетком деведесетих година, Селенић их је у овом роману књижевно уобличио и то кроз визуру студенткиње драматургије. Јелена посматра студентске демонстрације иако и сама као студенткиња не партиципира активно у њима, осим кроз фото-објектив. Слика студентских демонстрација, како их Јелена приказује, из данашње позиције говори много више о студирању у социјализму и једној специфичној атмосфери која је почетком деведесетих владала Београдом.

Отуда се роман може читати и као дело о Београду 20. века, чак би се могло тврдити да је скривени главни јунак Београд. Растанак са Београдом до ког на самом крају романа долази, јесте растанак Јелене Панић са градом који одређује идентитет младе девојке која је изгубила драгог. Немогућност живота у Београду јесте немогућност постојања Јеленине егзистенције у том граду након губитка Богдана. С тим у вези и Богдан када јој саопштава да је воли тврди: „Нема мени живота без тебе. Ни теби без мене. Сами смо, нас двоје, на свијету. Само једно друго имамо" (Селенић 2022: 161). Одлазак на Нови Зеланд подразумева не само просторно удаљавање од места обележеног губитком него и могућност неког другачијег постојања.

Београд се приказује кроз два временска тока која су обележена ратом у позадини. Један је Други светски рат који разорно делује на Јелену и Јована, а други је рат на простору бивше Југославије (тачније у Хрватској),

који подједнако разорно делује на Јелену и Богдана. Јелене остају у животу, а мушкарци, Богдан, Јован и Крсман губе животе, с тим што је Богдан једини који живот губи на фронту. Ту се намеће и један паралелизам – опис мртвог Богдана приликом ископавања донекле је сличан опису мртвог Јована с обзиром на то да су обојици главе разнете, па на месту где је некада била глава након смрти је само „брљотина". Додатно, поређење са прегаженим псом је код обојице присутно: „личе на свеже остатке тек згаженог кучета на друму" – за Јована (*Исто*: 202) и „Лица нема. Брљотина. Рупа испуњена скорелом крвљау, мозгом и блатом... Учини ми се да сам и то већ видео: сетих се пса кога је наш ауто прегазио на путу за Крагујевац" – за Богдана (*Исто*: 216).

Завршни део који је „написао" „Дебели", тј. издавач Ђурађ Ђурић, „Белешка издавача" или *Нотаде аутору Убиства с предумишљајем* има резонерски тон, бар када је о Јелени Панић реч. Читалац је спознао да је на делу лик који је споља оштар, а унутра мек, па отуда и надимак Булика према бул-теријеру – „надимак јој је само делимично пристајао: Булика јесте много пута показала да има срце опасног фајтера, али и душу мекшу од памука, ако сте кадри замислити ове две искључиве супстанце у једном отеловљењу" (*Исто*: 208). Поред тога, Јелена Панић је јако духовита („Којовић прави паузу из карловачке реторике"), иронична, па чак и пародична. Јелена је и јако усамљена све док не сретне Богдана. Сама за себе каже да је „лоунер", а Дебели је одређује као инокосницу чиме се додатно потенцира њен самачки живот. Пријатеље једва да је имала, а и са њима се ретко виђала, па ипак била им је снажан ослонац у различитим животним приликама.

Летални след самозатирања, како Ђурађ одређује главну тему приређеног Јелениног рукописа кулминира ненадокнадивим губитком Јелене Панић који осећа након смрти Богдана, приказан кроз бесомучну потрагу за Богдановим телом, те његовим проналажењем и сахрањивањем у породичној гробници заједно са Јованом и Јеленом. Поднаслов *Убиства с предумишљајем* јесте „Љубавни живот моје баке Јелене", међутим, Јелена Панић, упуштајући се у авантуру склапања мозаичне структуре љубавног живота њене баке Јелене није ни слутила да ће и сама имати љубавни живот, али ни то да ће он бити исто тако разоран као и љубавни живот њене баке. Склапање књиге на крају јесте њен дар погинулом драгом, кога у бој прати љута, бесна и без пољупца. Отуда се на концу чини да не бити Јелена Панић значи пристати на живот без љубави и помирити се са губитком. Бити Јелена Панић значи волети и преко граница разума и не пристајати на живот који није у исто време и с ове и с оне стране бивствовања.

Литература:

Брил, Жак. *Лилит или Мрачна мајка.* Нови Сад / Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1993.

Мараш, Срђан. „О истини и аутономији. Стварање, растварање и ликвидација Савезне републике Југославије (СРЈ)". *Социолошка луча*. 9. 2. 2015, 19–32.

Мелетински, Јелеазар М. *Увод у историјску поетику епа и романа*. Београд: СКЗ, 2009.

Мирчетић, Предраг. „Постмодернистички поступци у роману Слободана Селенића *Убиство с предумишљајем*". *Научни састанак слависта у Вукове дане*. 45. 2. Београд: Међународни славистички центар, 2016. 485–494.

Палавестра, Предраг. „Поетика грађанског романа: романи Слободана Селенића" у: Слободан Селенић. *Убиство с предумишљајем*. Београд: Лагуна, 2022. 221–242.

Ристић, Стана. „Универбизација као средство експресивизације разговорне лексике: (на материјалу *Речника нових речи* – И. Клајна и романа *Убиство с предумишљајем* – С. Селенић)". *Јужнословенски филолог: повремени спис за словенску филологију и лингвистику*. 51. (1995): 125–133.

Танасковић, Драгана. „Жаргонизми и неологизми у роману *Убиство с предумишљајем Слободана Селенића*". Магистарски рад. Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу. 2019.

Филиповић Савић, Јелена. „Нови приступ анализи прекључивања кодова". *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*. 40. 2. (1998): 153–163.

Извор:

Селенић, Слободан. *Убиство с предумишљајем*. Београд: Лагуна, 2022.

Jelena Panić Maraš

TO BE JELENA PANIĆ

The paper deals with the development of the character of Jelena Panić from Selenić's novel *Murder with Premeditation* (1993). The prominent position that the heroine has in the novel is observed thanks to the narrative strategy that the writer implements. The editing and collage processes that the heroine uses to construct the story are shown. The development of her character is followed, first of all, through speech that oscillates between scholarly and jargon.

Jelena Panić's language, repressed and hoarse, reveals the trauma of her being – loneliness, rejection, first of all by her parents, low self-esteem and lack of self-confidence. In the encounter with Bodan Bilogorec, the trauma is suspended, only to be destroyed with his death by "a soul softer than cotton", as her few friends describe her. Slobodan Selenić's last published novel during his lifetime is also a novel about Belgrade in the early 1990s and immediately after the end of World War II. By depicting the personal lives of the heroes, the author sketched the very roots of the social relations of the eras he narrates, thanks to Jelena Panić's position, which connects and connects the two streams of the story in various ways.

Keywords: speech, jargon, writer, editing process, manuscript, composition, trauma, suppression

VI

821.163.41.09-92 Селенић С.
323(497.1)"1987/1994"
COBISS.SR-ID 186517001

Игор Перишић
Институт за књижевност и уметност, Београд
perisigor@gmail.com

ИДЕОЛОШКО-ПОЛИТИЧКЕ АНТИНОМИЈЕ КЊИГЕ *ИСКОРАК У СТВАРНОСТ* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА КАО ИНДИКАТОРИ ПИШЧЕВЕ ПОЕТИЧКЕ ПОЛИПЕРСПЕКТИВНОСТИ

Кључне речи: Слободан Селенић, *Искорак у стварност*, Југославија, Србија, социјализам, национализам, демократија, либерализам, антиномије, полиперспективност

Апстракт: После кратког увода у књигу политичке публицистике *Искорак у стварност* Слободана Селенића, рад је организован у четири одељка. У првом се разматра ауторов однос – у периоду од 1987. до 1994. године, када су текстови из књиге настајали – према српском националном питању, тј. према српском становишту у процесу распада социјалистичке Југославије. Други део, као својеврсна контратежа или антиномијски додатак првом, бави се односом Слободана Селенића према такозваном антинационалистичком или постјугословенском погледу на покренуте проблеме. На основу пишчевог става према конкретним питањима тадашњих историјских превирања, у трећем делу рад се осврће на општа идеолошка уверења која су обележила ауторову публицистику. Напослетку, у четвртом делу даје се предлог на који би се начин Селенићеви идеолошко-поетички ставови или миса-оне антиномије могли аплицирати на даља поетичко-херменеутичка истраживања његовог романсијерског опуса.

У књизи *Искорак у стварност* (1995) Слободан Селенић сабрао је своје публицистичке текстове, политичке есеје, интервјуе и остале јавне иступе различитих жанровских усмерења, који су настајали у периоду од 1987. до 1994. године, дакле, у време завршне кризе и распада Југославије. Као ангажовани интелектуалац, писац је покушавао да делује у корист добробити тадашње заједнице која је полако нестајала или се радикално мењала. Као данак духу времена, односно располућености ондашњих интелектуалних елита између југословенског и српског становишта, Селенићева промишљања одлучујуће су обележена идеолошко-политичким антиномијама. У акцији помирења противречности, а понекад и (не)интенционално

продукујући антиномије, Селенић се креће од парадоксалног левичарског елитисте до делимичног подржаваоца народњачких или популистичких наратива; од заузимања српског становишта до дистанце у виду критичког патриотизма, који га враћа југословенској или анационалној идеологији. Разлике или противречности у ставовима последица су и измене перспективе као реакције на почетак ратова, док је доследан једино остао – у време које покрива књига *Искорак у стварност* – као антикомуниста, западњак и грађански либерал.

Текстови у књизи распоређени су по годинама 1987–1994, са уводима у облику хронологија најзначајнијих друштвено-политичких догађаја у обрађеној години. *Искорак у стварност*, дакле, с једне стране, садржи и оно што је део дневне политике, односно, како је писац сам забележио, сиров материјал од кога се „прави историја и будућност једне државе и једног народа" (Селенић 1995: 6). С друге стране, на дневнополитичком постаменту одвија се покушај концептуализације догађаја којима је писац директно или индиректно сведочио, у ширем историјском контексту. Суочен са дилемом да ли посматрати историјске процесе или учествовати у њима, са избором између квијетистичке или активистичке парадигме, аутор прихвата ангажован однос према актуелној стварности како га „неизговорене стрепње не би угушиле" (Селенић 1995: 7). У емотивном тону ових речи открива се пишчева лична драма коју је проживљавао у годинама поткрај осме и почетком девете деценије протеклога столећа. Историјско-политичка превирања су га, очигледно, интимно дубоко дотицала, те је њихов израз оставио, осим у политичкој публицистици, и у романима из тог времена: *Timor mortis* (1989) и *Убиство с предумишљајем* (1993).

Српско становиште

У књизи *Искорак у стварност* Селенић презентује, поред осталог, обимно сведочанство о разговорима српских и словеначких интелектуалаца који су се водили у два наврата с јесени 1987. године (у Љубљани 6–7. октобра, затим у Београду 13. новембра), кад је већ било јасно да се Југославија распада. Пишчево мишљење у 1987. години обележено је одлучном одбраном од напада који су долазили са словеначке стране на српску културу као недемократску и, следствено томе, имплицитно мање вредну:

> [...] веома сам скептичан према честим покушајима у словеначкој публицистици, да тежњу ка демократским формама друштвеног организовања припише природи националног бића Словенаца, а да, насупрот томе, ауторитарне форме тих односа објасни природом српског националног бића (Селенић 1995: 18).

У овој фази, за разлику од неких каснијих, осенчених ангажованим или самокритичким „ружењем српског народа", Селенић нема дилему на којем становишту стоји док изговара јавну реч. Чак и у супротности са потоњим приближавањем схватањима Радомира Константиновића о некаквој прирођености нацизма српском националном бићу, што би био *per*

se један расистички став, наш писац овде управо говори нешто у прилог српске културе као аутохтоно отворене и несклоне облицима ауторитаризма (ако би се премеравало дуж целе историје српскога народа). Некарактеристично за њега као децентног јавног посленика, Селенић у овом случају употребљава јаку реторику, говорећи да Словенце, барем оне интелектуалце и медије који су узели на себе задатак да концептуализију југословенску кризу, одликује „аријевски супериорна критичност према другима" (*Исто*: 31) и жар „неуротичне успаљености" (*Исто*: 69).

Уз то, за разлику од Словеније, и осталих република које јесу биле државе у држави, Србију из тог времена Селенић назива „полудржавом", због уставне дискриминације којој је била подвргнута на основу Устава из 1974. године. Говорећи о овој теми, која је унеколико кључна за национални пол његових идеолошко-политичких промишљања, писац и даље јасно стоји на српском становишту, осуђујући поменути највиши конституционални акт као антисрпски: „Говорити о српском хегемонизму после 1944. године, заправо је цинично, кад је Србија, коначно 1974. године, стављена под једну врсту принудне управе својих, данас већ хистерично антагонизираних покрајина" (*Исто*: 18–19).

И у години 1988. писац наставља да заступа исту националну политику. У интервјуу *НИН*-у, који је урадио Милорад Вучелић, веома децидно изјављује да је у више наврата говорио о „врсти обесправљености српског народа овог тренутка у Југословенској заједници", додајући да у Југославији „постоји пет држава и једна полудржава, зато што то хоће други". При томе запажа да су увелико сами Срби криви за свој правно-државни положај: „Устав из 1974. направљен је на штету Србије. Међутим, ја се не сећам да је ико од Срба поднео оставку због тога Устава" (*Исто*: 32). У те Србе који су допринели дискриминаторском третирању Срба као народа који нема право на целовиту националну идеологију Селенић убраја – што је изненађење у односу на касније његове ставове – и такозване српске либерале (предвођене Марком Никезићем и Латинком Перовић), код којих хвали модернизацијске тенденције, али с разлогом примећује да су водили „политику свесног редуцирања бриге за своју територију, политику уступака, можда и недопустивих, да би се сачувао мир у кући" (*Исто*: 85).

Септембра следеће 1989. године, у великом интервјуу за *НИН*, који је опет водио Милорад Вучелић, излази на видело још веће Селенићево разумевање за српско становиште и за испуњавање народних тежњи које долазе „одоздо". Тврдећи да Србији није било могуће повратити државну равноправност уз добровољни пристанак осталих федералних јединица (мислећи притом и на две српске покрајине), наводи да је Слободан Милошевић то морао да учини уз оправдану употребу популистичке енергије маса:

> Милошевић се сетио јединог савезника, једине друштвене, политичке снаге која ће подржати његова уставно-реформаторска стремљења. Схватио је да свој циљ може постићи само политичким активирањем пониженог и незадовољног народа. И успео је. Што год мислили о митинзима, савршено је јасно да без покретања маса устав Србије не би био промењен (*Исто*: 65).

И не само то, уз дискретне симпатије за „буђење народа", Селенић у овом интервјуу изражава помало амбивалентно, али ипак претежно разумевање за историјску улогу Слободана Милошевића: „Широки пук верује да му је Слободан Милошевић повратио достојанство и веру у себе. Слободан Милошевић је први и једини политичар у другој Југославији који им је рекао да се не стиде што су Срби" (*Исто*: 66). Иако се у првој реченици садржи трансфер погледа на ствари из перспективе јавнога мњења, односно мала ограда у односу на пучко „мишљење", у другој реченици као да је та ограда порушена и као да се износи безрезервни негативан став према чињеници да је комунистичка елита, разним дискурзивним механизмима, заиста држала Србе у стању константне интериоризоване колективне кривице зарад очувања идеологије братства и јединства. Додуше, одмах потом следи тврдња, у духу критичког патриотизма, да национална хомогенизација свакако има и негативне последице, а да се зрелост једног народа препознаје по томе „колико је он способан да о себи говори критички" (*Исто*: 32). Као својеврсни мото ауторовог критичког патриотизма могле би се истаћи следеће речи: „Ја могу бити против политике своје земље, али не могу бити против своје земље" (*Исто*: 70). У овом исказу чује се дивни одјек Рјепнина М. Црњанског, из *Романа о Лондону*, када говори да јесте против Стаљина, али да не може бити против Русије.

Премештањем фокуса са (критичког) патриотизма на питање Селенићевог национализма, ствари опет постају антиномичне. Иако сматра да је национално осећање чињеница и да се не може „искоренити декретом" (*Исто*: 78), ипак баш због дубоке усађености „са њим треба бити на опрезу" (*Исто*: 31). Другим речима, у сопствену националну свест увек треба уносити и метасвест: „Када се год осетим интензивно Србином, а морам признати да се све чешће осетим таквим у последње време [ради се о 1988. години – И. П.], ја се увек осетим и помало изманипулисаним" (*Исто*: 33–34). У наведеном ставу откривају се Селенићеве мисаоне антиномије које не жели да разрешава у крајњем опредељивању за једну страну антитетички постављених премиса. То што понекад зазвучи да је одлучно заузео једно становиште, доводи се у питање чињеницом да писац, после неког времена, увиди да је „сувише опредељен", па се потруди да у новим промишљањима „појача" аргументе за супротстављено гледиште како би поново успоставио својеврсни баланс.

У одговору на питање о либералном или мацинијевском национализму, Селенић не показује разумевање за било какав национализам, или се не сналази најбоље у његовим одређењима:

> Тешко је замислити национализам, који, макар негде дубоко, макар у контролисаном облику, не садржи и сегмент ксенофобије. Мало је растојање између национализма и мржње према другим народима. Онај ко хоће да негује свој национализам, мора бити стално свестан тога, мора пазити да његов национализам не пређе у осећање непријатељства према другим народима (*Исто*: 148).

Осим општих пишчевих интенционалних и неинтенционалних мисаоних антиномија, овде је на делу, чини се, бркање појмова национализма

и шовинизма, карактеристично за социјалистичка и постсоцијалистичка друштва. Попут Селенића поводом овог питања, мислилац српског становишта Мило Ломпар сматра да је национално опредељење „човеково конститутивно опредељење" (Ломпар 2025: 85), али да се модерни национализам може схватити и као еманципаторски, просветитељски и самокритичан (*Исто*: 84), што би значило да је национализам само један од равноправних погледа на свет у демократском друштву ослобођеном од социјалистичких репресивних дискурзивних механизама.[1]

(Пост)југословенско становиште

Паралелно са српским становиштем, код Селенића се одвија и размишљање о југословенском и постјугословенском становишту, а понекад и приклањање њима, што је карактеристично за већински део интелектуалне елите тога доба. Наш писац више пута наглашава да је пре почетка грађанског рата деведесетих мислио да Југославију може да „спасе страх од, свакако крвавог, начина на који се она једино могла распасти" (Селенић 1995: 7).[2] Дакле, имплицитно се у овоме садржи теза да Југославија јесте била паду склона и да је само страх од већег зла може сачувати, тј. у исказу је прећутно присутно схватање о социјалистичкој заједници као заснованој ако не у том тренутку на тоталитарним, оно на ауторитарним темељима, који се на неки начин морају бочно ојачавати.

Селенићев однос према југословенском становишту једно време био је делимично условљен функцијом председника Савеза књижевника Југославије (од 5. октобра 1988. до 4. јануара 1990. године). Због дужности коју је обављао било је одговорно да сачува извесну меру „југословенског патриотизма", односно унеколико прагматичке и контекстуалне жеље да југословенска заједница опстане. Таква је позиција већ иманентно у значајној мери била антиномична или дугорочно немогућа, што се разоткрива сведочанствима из пишчеве политичке публицистике о помало комичком пресликавању друштвених кретања на национална/републичка књижевничка удружења.[3]

1 Јаел Тамир, једна од најпознатијих теоретичарки либералног (модерног) национализма, своје идеје ослања на Мацинијеве, о којима је био упитан и Слободан Селенић, а срж властитог схватања либералног национализма излаже на следећи начин: „Главна одлика либералног национализма је да намеће националне идеје без губљења из вида осталих људских вредности са којима би национални идеали требало да се усклађују. Резултат овог процеса је редефинисање легитимних националних циљева и средстава која се користе да би се они остварили. Либерални национализам тако слави партикуларност културе заједно са универзалношћу људских права, друштвену и културалну укорењеност индивидуа заједно са њиховом личном аутономијом" (Тамир 2002: 148–149; опширније о односу либералних и националних начела, те идеологији италијанског револуционара и филозофа Ђузепеа Мацинија у: Перишић 2023: 33–39).

2 На другом месту наводи да би и сам „вероватно рекао: па, онда, нека се распадне" само када би се могло претпоставити да би се то десило без крвопролића (*Исто*: 22).

3 „Испоставиће се да је судбина савеза била предигра, проба, оглед будућег државног разједињења" (Бајчета 2023: 99).

Иако се на једном месту декларише као „убеђени Југословен" (Селенић 1995: 85), у том тренутку наведено самоодређење није у супротности са припадношћу српском идентитету. Сâм је Селенић 1987. године оставио траг о овој тада могућној двојности: „Тешко се и невољно привикавам да мислим са српског становишта, јер ми се, по навици, са тим становиштем пресецају и многи други, такође релевантни увиди у ситуацију" (*Исто*: 21). Дакле, уз извесне резерве, веома је свестан да тада говори са српског становишта, а ограде које употребљава сведоче о условљености појединачног мишљења друштвено-политичким околностима, па и генерацијско-поетичком припадношћу. Ствари ће касније почети да се мењају, или да буду дубље антиномичне.

Године 1989, Селенић је још увек могао да изговори следеће речи:

> Мислим, наравно, да су неправедна и пуна застрашујуће мржње поређења српског савременог популизма са фашизмом. Управо таква оптужба заснива се на најодвратнијим Гебелсовим пропагандним методама – оцрнити опонента што јаче можеш не обраћајући пажњу на истину и чињенице (*Исто*: 68).

После почетка ратова овакви недвосмилени искази постаће све ређи. У ауторовом дискурсу тада учесталије почињу да се употребљавају термини попут „парохијализам", „паланачки" и „провинцијално", који су јасни индикатори померења таса на ваги ка страни критичког става према српској култури као таквој, где се онај српски критички патриотизам делимично повлачи у корист прагматичке потребе за приближавањем анационалном или новојугословенском становишту. Реч је о прихватању утицајне линије наметнуте комунистичке самовиктимизације Срба, коју је посредно теоријски формулисао Радомир Константиновић у *Философији паланке*. Уз овај спис као инспирацију, Селенић у то време успут помиње и „обавезну литературу" за антинационалисте или анационалне људе, попут књига Ернеста Гелнера и Ерика Хобсбаума.

Скоро школски пример приклањања „другосрбијанском" модусу размишљања, који је тада био у повоју, налазимо у следећим речима: „Имам утисак, кад одем у неко мало место у Србији, да људи у њему немају никакву потребу за светом, да имају осећање самодовољности, да на један посредан начин доприносе да будемо у изолацији у каквој смо сада" (*Исто*: 148). Претенциозна критика менталитета, налик оној из *Философије паланке*, код Селенића је, додуше, понешто поједностављена, односно пребачена из филозофског регистра у публицистички.[4] Заправо се ради о олакој примени употребне сврхе константиновићевског дискурса, без дубље проблематизације, што је и тада, а и данас, служило сврси парадоксалног таблоидно-закучастог објашњења дубинске базе српске одговорности за ратове деведесетих. Ако код Радомира Константиновића може бити говора о труду сложеног промишљања сопствених антиномија, и неједнозначног

4 *Уп*. Дух паланке јавља се као „родоначелни дух сваке тежње ка затварању у *свој* свет, као сваке тежње да се свет преобрази у свет паланке. Свет је, у његовом доживљају, с неке друге стране брда, а не у његовом свету, као свету паланке који је, у том смислу, не-свет. Све што карактерише не-свет (до самог ништавила, до самог не-бића) одликује и паланку, у доживљају овога духа" (Константиновић 2024: 12).

схватања појединих идеологема и филозофема које је сковао, у публицистичким парафразама долази до њихових поједностављивања у правцу исповедања вере у глобалистичку (или европејску) утопију, која би требало да заувек „излечи" српску културу од паланачког духа. (Што би код самог Константиновића опет била једна од манифестација духа паланке, она која би ишла у другачијем смеру самопревладавања. Али тај наговештај „другог духа паланке" аутор *Философије паланке* није успео или није хтео дубље да образложи у свом спису.)

Осим ових комплекснијих приклањања дискурзивно-идеолошким промишљањима извесног антинационалног или антинационалистичког становишта, све време код Селенића постоје искази који иду потпуно наруку званичном и јасном југословенском становишту из времена социјализма. У следећим речима потпуно следи југословенско државотворно становиште о изједначавању партизана и четника, при томе реторички наглашавајући безмало синонимију између речи *кољач* и *четник*, што је ригидни партизански додатак на поменуто становиште:

> Ја, дабоме, нисам идиот да тврдим да су Хрвати били усташе, али нема сумње да су усташе били Хрвати. Ја, дабоме, нисам четник, али знам да су четници били Срби [...] Дужност нам је да поставимо питање шта је то у српском народу што је произвело четништво, братоубилаштво, јер кољачи нису дошли из Азербејџана, него су овде рођени (Селенић 1995: 36).

„Магистрална формула титоистичког југословенства", коју је у социјалистичкој Југославији највише рабио Мирослав Крлежа, о опсесивном изједначавању усташког и четничког покрета (Ломпар 2025: 174), била је не само прагматичка формула у сврхе одржавања наметнутог друштвеног уређења, него и директни историјски фалсификат, који и данас претрајава у анахроној хистерији оних који говоре о наводном историјском ревизионизму.

Све у свему, уз извесно поједностављивање нужно за креирање хеуристичких парадигми, могло би се сумирати да је код Селенића до почетка ратова деведесетих превладавало српско становиште, да би се касније јавила реторика карактеристична за борце против српског национализма схваћеног као опасног по себи. Као посредну мисаону трајекторију властитог преумљења или противречја вредело би навести исказ који се односи на друге, и поводом другог питања, али који одлично описује и самог Селенића:

> Није, међутим, оправдана априорна сумња у могућност да појединац честито, некористољубиво, промени мишљење. Можда је могуће говорити о људима који су у оквирима полувековне друге Југославије оптирали за еволуционе методе, верујући да поправљањем власти, проширењем скучених слобода, рушењем табуа, могу бити од праве користи, не иступајући при том из оквира комунистичког или самоуправног естаблишмента (Селенић 1995: 168).

Ове реченице представљају аутокритички скривене помирљиве исказе и о сопственим антиномијама сведоче о путањама могућних разносмер-

них „еволуција", што само иде у прилог Селенићу као сензибилном писцу, којем је било битније да се придржава списатељске интуиције, а не да буде круто доследан идеолошко-политичким уверењима. Па чак и у случају мислилаца код којих би интелектуална доследност требало да буде важнија него код писаца, немењање ставова пре је изузетак него правило.[5]

Демократско питање

Селенићеве идеолошко-политичке антиномије, или немогућности крајњег идентитетског опредељења, биле су карактеристичне за читаву његову генерацију. У ауторизованом интервјуу, који је Милош Јевтић водио са писцем на Радио Београду 2 (емитованом 25. марта и 1. априла 1990. године), Селенић у том смислу наводи:

> Има један термин који употребљава Владета Јеротић радо, то је – *индивидуација*. Мислим да је индивидуација моје генерације, и моја лично, трајала нешто дуже него што би било нормално, јер је постојала потреба да се – сами лично, унутар себе – ослободимо ригидног начина мишљења. Просто смо били васпитавани да не мислимо својом главом, него да мислимо у категоријама које су унапред спремљене за нас (Јевтић 1991: 11).

Поред условљености духом ригидности, којем је требало времена да постане индивидуални дух смисла за нијансе, Селенићева комплексна породична историја, о којој говори Предраг Палавестра, такође је дубоко утицала на његова политичко-идеолошка опредељења.[6] У хибридно време хибридних идентитета, писац је у блиском личном окружењу имао готово све елементе разностраних српских идеолошких трагедија 20. века и можда је управо стога успевао да задржи дух преговарања између различитих идеолошких перспектива, које су му се налазиле у индивидуално свесном и несвесном.

У периоду који покрива *Искорак у стварност* (1987–1994) доследан је једино остао као антикомуниста (али не и антилевичар). На општем идеолошком плану, разочаран је у „социјалне, политичке, поготову у економске моделе произашле из бољшевичке револуције" (Селенић 1995: 19). На

5 Примера ради, и један Никола Милошевић прешао је пут од младог комунисте, преко зрелог заговарања идеја класичног либерализма, да би у последњим данима постао близак конзервативној филозофији (Перишић 2023: 297).

6 Био је из грађанске породице београдских интелектуалаца блиских предратној левој грађанској интелигенцији, да би после рата прешао пут од скојевца до грађанског либерала: „Његов отац Сава и мајка Вера били су професори и држали су приватну гимназију у Београду. Из српског патриотског пркоса, осећања правичности и демократског уверења, Селенићев отац је у рату пришао партизанима. После заседања АВНОЈ-а говорио је нешто народу о будућим променама, и то се није допало комесарима. Био је оптужен за одступање од партијске линије, па су га, као прерушеног непријатеља, почетком 1944. године, без много приче, стрељали сами партизани. Мајка му је била поповска кћи из Пакраца, а тетка по мајци некада легендарна, данас заборављена, партизанска курирка и обавештајац Богданка Сека Подунавац. Иако је била важан илегалац, јасеновачки логораш и партијски повереник највишега реда, њу су, после Резолуције Информбироа 1948. године, у мутној истрази везаној за Андрију Хебранга, у београдском затвору уморили њени ратни другови" (Палавестра 2004: 177–178).

конкретном плану, константно ће критиковати српско руководство због тврдоглаве одбране социјализма и једнопартијског система. У времену епохалног преврата, када је либерална демократија славила победу, Србија је тако остала без иједног савезника у свету. И не само то, добар део разлога за међунационалне сукобе јесте био „спектакуларни, тотални крах социјалистичког, титовско-кардељевског, совјетоидног пројекта" (*Исто*: 101). Тиме Селенић јасно указује да је национално питање морало бити удружено са демократским како би се Србија дејствено представила у свету који се убрзано мењао.

Источноевропски свет тог доба већински се био окренуо ка Западу, као што су и чувени дисидентски мислиоци тих земаља раније пропагирали. Селенић је такође себе декларисао као западњака или европејца:

> Ја сам лично склон да целисходност и трајну вредност сваке политичке одлуке, друштвеног става, културног геста у нашој земљи, ценим по томе колико нас приближава, односно колико нас удаљава од Европе. При томе нисам, све до скора, осећао потребу да ближе објасним шта подразумевам, у том контексту, под појмом Европе. Вероватно сам од увек мислио пре свега на својства „западњачког ума", онако како их Daisetz Teitaro Suzuki види упоређене са одликама Истока. Аналитичност, разликовање, индуктивност, индивидуализам, интелектуалност, објективност, организованост Запада, Сузуки супротставља синтетичности, неразликовању, несистематичности, догматичности, интуитивности, спиритуалном индивидуализму и друштвеном колективизму Истока (*Исто*: 23).

Своје европејство заснива пре свега на западним либерално-демократским вредностима, проистеклим из традиције просветитељства, док следећи јапанског филозофа Д. Т. Сузукија донекле упада у замку оријентализма, тј. манихејске цивилизацијске поделе, при чему се карактеристике једне стране априорно доживљавају као вредније од оних других. Но, у том тренутку питање оријентализма свакако није било на главном репертоару српске интелектуалне сцене. Било је то време поновног процвата класичних либералних идеја, пре него што 21. век издиктира интелектуалну моду реанимације оних левичарских.

Слободан Селенић у својој политичкој публицистици доноси готово мали каталог основних појмова и начела либералне теорије. Истиче „индивидуални карактер стваралачеве памети" и пружа подршку „основним начелима слободе појединца" (*Исто*: 44); наводи да већина „разумних и напредних народа верује у постепено усавршавање институција, у постепено изглађивање противречности, у сталан и континуиран, свакодневни рад" (*Исто*: 58).[7] И на сасвим личном плану, Селенић говори о важности начела слободе појединца: „Мислим да је питање слободе – не као средства за постизање нечега, већ као циља, самог по себи – једна од ствари која ме

7 Ако би основна либерална начела била одредива према четири критеријума: 1. *индивидуализам*: примат личности насупрот захтевима било каквог колективитета; 2. *егалитаризам*: у правном и политичком поретку нема никакве разлике у моралној вредности људских бића; 3. *универзализам*: морално јединство људске врсте; 4. *мелиоризам*: „могућност побољшавања и усавршавања свих друштвених институција и политичких уређења" (Греј 1999: 8) – у књизи *Искорак у стварност* могло би се наћи још примера за заступање сваког од њих. Опширније о класичној либералној теорији у: Перишић 2023: 19–31.

је, вероватно најстимулативније, упућивала у истраживање и мог и туђих живота" (Јевтић 1991: 12). При томе, писац нема дилему да либерална демократија и капитализам иду руку подруку на општу корист заједнице: недвосмислено говори да капитализам, упркос свим социјалним и „велфер" корекцијама, и даље најбоље функционише (Селенић 1995: 138).

Међутим, међу разним варијантама либерализма, Селенић је најближи оном који се назива левим, односно оном који се по неким питањима хибридизује са социјалистичким политичким уверењима. Најпре, наш писац задржава врсту левог елитизма у схватању да су интелектуалци авангарда друштва која треба тзв. обичном народу да указује на „прави пут". Народ се састоји од елите и „неосвешћене већине" (*Исто*: 32). Савесни појединац (интелектуалац) има „нешто бољи увид у ситуацију" од дела бирачког тела „који мишљење углавном нема" (*Исто*: 5). Неспорно је да постоје људи који немају мишљење о изборима, тј. које то не интересује, али по демократском принципу и одрицање од политичког мишљења јесте став који се уважава. Елитна интервенција „одозго" у том смислу би била антидемократска, односно у традицији елитистичког или авангардног схватања о потреби наметања прогресивних начела још несвесним политичким субјектима. А то је обично део стратешког репертоара левих политика и идеологија, које немају увек присан однос са демократским принципима, ма колико се декларативно за њих залагали.

На личном плану, Селенић није баш одушевљен што човек неминовно живи у некаквој заједници: „Осуђен сам на суложништво са људима, делим са другима сто и постељу, у добру и злу; осуђен пресудом која има карактер доживотне робије" (*Исто*: 14). Мада је понекад имао разумевања за народне тежње које долазе „одоздо" (сетимо се делимичног разумевања за политику Слободана Милошевића и „догађање народа"), код њега је превладало уверење – ако не као потпуно свесно конституисано идеолошко начело, оно барем као интиман доживљај – да ипак постоји неки „виши" и „нижи" популус или политички релевантнији и мање релевентан појединац. „Суложништво" са овим такозваним нижим за њега је било одбојно и због помало снобовског или дендијевског поимања уметника или интелектуалца, што није тако редак случај у историји уметности.

Вокабулар који користи при описима њему страних људи то јасно открива. После најсвежијег рата Београд ће опет, као и после Другог светског рата, бити „посељачен" (*Исто*: 161), а за Ратка Дражевића – који је делимично послужио као модел за лик Крсмана Јакшића у роману *Убиство с предумишљајем* – каже да га је одликовао однеговани „геаклук" (*Исто*: 176). Квалификације „сељачко", „геачко" и томе слично, употребљене у априорно негативној конотацији, просто не приличе озбиљној интелектуалној расправи, пре би се могле схватити као уплив парадоксалног таблоидно-грађанског дискурса, где је грађанство доживљено као географска, а не идеолошка или уставна категорија. Такозвани прост свет, као подједнако легитиман у демократски уређеној заједници, Селенићу изгледа није деловао довољно хигијенски како би га пропустио у своје интимно окружење.

Шта је стајало у подлози оваквог веома израженог анимозитета на личном плану можда би вредело истраживати у некој биографско-психоаналитичкој оптици квир провенијенције. Овде ће бити довољно зауставити се на закључку да је Селенић, као у безмало свему осталом, и по питању демократије био донекле антиномичан: демократа који понекад презире народ или недовољно демократске грађане као носиоце комунитарног суверенитета.

Предлог за даља поетичка истраживања

Међутим, како је на почетку текста наговештено, читава ова генеалогија пишчевих политичко-идеолошких антиномија добија сасвим ново светло ако се осмотри у поетичком кључу, дакле потпуним трансфером на књижевноуметнички план. Најједноставније речено, Селенићеве идеолошко-политичке антиномије, па чак и извесна интелектуална недоследност, биле су благородне за његову књижевност, јер су омогућиле политичку и идеолошку полиперспективност у третирању историјских тема.[8]

Као вероватно најбољи српски *драмски романсијер*, Селенић је употребљавао сопствене антиномије у сврхе поетичког разногласја властитих уметничких остварења. У његовом приповедачком поступку има много тога налик „протусловјима" Јована Стерије Поповића, о којима је убедљиво писао Петар Грујичић. Класик српске драмске књижевности био је одлучујуће обележен антиномијама или, са позивом на чувеног теоретичара Харолда Блума: антитетичким приступом. Сложеност Стеријиног дела заснована је не само на генеалогији сличности него још више на „тематским, формалним и идеолошким противречностима" (Грујичић 2022: 8). Његова књижевна дела дају право литерарног гласа потпуно различитим становиштима унутар истог контекста, док се присуство једног начела увек може довести у везу са супротним садржајима, при чему се ниједно од њих не искључује. У ширем културном окружењу, такав начин подстиче полемику опозитних становишта као „залога једне шире, антитетичке равнотеже чији предуслов је очување полемичког дискурса и његових (само)подривалачких капацитета" (*Исто*: 115). У тој природно-архетипској борби дакако нема победника и пораженог. Како поетички тако и културно-идеолошки, полемички дискурс јесте предуслов уметничког стварања али и „здраве" комуникације у друштвеној заједници. Попут Стерије, и Селенићу је увек био потребан сукоб супротних начела како би и он сам делатно поетички постојао.

8 Поводом наречене поетичке особености, критичар Марко Недић запазио је да опште слике комплексне и противречне стварности Селенић није предочавао са априорним ставовима нити идејним претпоставкама које би их тумачиле, већ је до слике стварности долазио на основу „успеле наративне реконструкције сложеног унутрашњег и спољашњег система функционисања изабраних ликова, њихових међусобних релација и места које су заузимали у средини и времену на које су се односили и у књижевном контексту у који их је аутор поставио" (Недић 2017: 105). Важна мотивска и садржинска упоришта Селенићевих романа су супротности и „противречности идеолошке, социјалне, културне, интелектуалне и психолошке природе" (*Исто*: 109).

Говорећи о Селенићевој политичкој публицистици, Владан Бајчета примећује да су пишчева ангажована упозорења увек упућена барем на две стране: „Његова критичка мисао никада није усмјерена само ка једној крајности екстремно располућеног, до пуцања затегнутог политичког клатна" (Бајчета 2023: 327). Ауторову способност да проблем сагледа из две или више супротстављених перспектива, Бајчета с разлогом смешта у идеолошко поље „културе преговарања" (*Исто*: 329). Ако бисмо запажање о култури преговарања преместили на поетички план, добили бисмо структурални екстракт целокупне Селенићеве прозне књижевности: преговарање између различитих дискурзивних перспектива јесте идејна кичма свих Селенићевих романа.

И романи настали у периоду који покрива књига *Искорак у стварност – Timor mortis* (1989) и *Убиство с предумишљајем* (1993) – обележени су, на различите начине, културом поетичког преговарања, односно полиперспективношћу у третирању историјских, идеолошких и политичких питања у временима у којима се одвијају. Када претеже српско становиште и приповест о српском историјском удесу на подручјима садашње државе Хрватске, као у роману *Timor mortis*, не губи се уверљивост осталих перспектива, у смислу да Селенић никад не гаји пропагандну пристрасност у својим историјским наративима. Ипак, књига је са хрватске стране наишла на оштре реакције појединих критичара у виду говора о пишчевој кроатофобији, са очитим симплификацијама садржине романа који управо „сучељава неколико перспектива о питању српско-хрватских односа" (*Исто*: 108). С друге стране, у *Убиству с предумишљајем* претеже антинационалистички или постјугословенски поглед на историјске догађаје, у чему се имплицитно изражава протест против пропасти те државне творевине. У роману је лагано структурно привилегована космополитска негација српског становишта у лику Јелене Панић Булике. Међутим, кроз лик њеног дечка Богдана Билогорца, уверљивим обликовањем и списатељском емпатијом, чува се успомена на патриотско-националне Селенићеве наративне путеве. Њихов трагични растанак у емотивном разумевању идеолошког неразумевања јесте једна од најпотреснијих сцена новије српске књижевности, у којој су пишчеве антиномије стигле до сјајног уметничког крешенда.

Антиномија национализам/космополитизам никада, дакле, није код Селенића до краја разрешена, и добро је што је остало тако. Не пишући из перспективе филозофско-историјског доцирања, већ градећи ликове на основама уочених антиномија, аутор ствара известан неесенцијалистички ангажован поетички концепт, који је у колизији са концептом директне ангажованости, о чему ће на другом месту бити више речи. Остајући овде у виду предлога за даља поетичка истраживања, вреди само наговестити да је поетичка објективност или толерантност увек помало условљена мисаоном неесенцијалистичком схизо-позицијом као резултатом интуиције да је властита интелектуална делатност тек припремна радња за уметничку имагинацију. Интелектуални багаж се тако, у комплексно ангажованој уметности, оставља „у траљама", како би складно сашивена одежда васкрсла на другој духовној писти.

Литература:

Бајчета, Владан. *Књижевност с предумишљајем: стваралачка биографија Слободана Селенића*. Нови Сад: Академска књига, 2023.
Греј, Џон. *Либерализам*. Превео Ђурица Крстић. Подгорица: ЦИД, 1999.
Грујичић, Петар. *Театар протусловја: антитетички театар Јована Стерије Поповића*. Нови Сад: Академија уметности и Позоришни музеј Војводине, 2022.
Јевтић, Милош. *Очи у очи са Селенићем*. Београд: Д `87, 1991.
Константиновић, Радомир. *Философија паланке*. Београд: Лагуна, 2024.
Ломпар, Мило. *Дух самопорицања: прилог критици српске културне политике*. Београд: Catena mundi, 2025.
Недић, Марко. *Повратак причи: огледи о савременој српској прози*. Нови Сад: Академска књига, 2017.
Палавестра, Предраг. *Некрополе: биографски есеји*. Београд: Откровење, 2004.
Перишић, Игор. *Књижевност и либерална мисао*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2023.
Селенић, Слободан. *Искорак у стварност*. Београд: Просвета, 1995.
Тамир, Јаел. *Либерални национализам*. Превео Миша Ђурковић. Београд: „Филип Вишњић", 2002.

Igor Perišić

IDEOLOGICAL AND POLITICAL ANTINOMIES OF THE BOOK *A STEP INTO REALITY* BY SLOBODAN SELENIĆ AS THE INDICATORS OF THE WRITER'S POETIC POLYPERSPECTIVITY

The paper is organized into four sections after a short introduction into the book of political journalism *A step into reality* by Slobodan Selenić. The book gathers newspaper articles, political essays, interviews, and other public presentations belonging to various genres. All of them originate from the period between 1987 and 1994, i.e., from the time of the final crisis and disintegration of Yugoslavia.

The first section ("Serbian standpoint") is devoted to the deliberation of the author's relationship with Serbian national question, i.e., with Serbian standpoint in the Socialist Yugoslavia disintegration process. In one share of his political and ideological statements, from the time in which Yugoslavia still existed in this way or another, Selenić has no dilemma about his own standpoint while making a public statement. The author takes the stand of defending Serbian culture as autochthonously open and not prone to different forms of totalitarianism. He emphasizes constitutional discrimination against Serbia which it was exposed to by the Constitution of 1974, which is one of the key topics for the national orientation of his ideological and political thinking. This thinking is formed in the spirit of critical patriotism, where there is still some reserve in the form of recognition that national homogenization may have negative consequences too.

The second section ("[Post]Yugoslav standpoint"], as a kind of counterbalance and an antinomic addition to the first one, deals with the relationship which Slobodan Selenić had with the so-called antinationalist views of the problems that have been stirred up. In parallel with Serbian standpoint, Selenić also thinks about a [post]Yugoslav standpoint, and sometimes he even inclines to it, which is typical of the greater part of the intellectual elite of the time. With

an unavoidable simplification, it could be concluded that Serbian standpoint had outweighed in Selenić's writing until the beginning of the 1990s wars, while the usage of the rhetoric formed in the anti-Serbian nationalism camp, which was understood as something inherently dangerous, appeared only later.

Based on the writer's attitude toward the specific historical turmoil, in the third section ("The democratic question") the paper glances back at the general ideological convictions which marked the author's journalist writing. At the time covered by the book *A step into reality*, Selenić only remained constant as an anti-communist, a Westerner, and a civil liberal. He was an active advocate of the democratization of Serbia, which would be of vital importance for the solving of the national question. Among other things, in the noted-down public appearances he brought up almost a small catalogue of notions and principles of liberal theory. However, as in virtually all other cases, Selenić was somewhat antinomic about the question of democracy: as a democrat who sometimes despises people or insufficiently democratic citizens.

Finally, in the fourth section ("A proposition for further poetic research") a sketch is presented of how Selenić's ideological and political standpoints or mental antinomies could be applied to the more encompassing poetic and hermeneutic research of his novelistic corpus. As probably one of the best Serbian *dramatic novelists*, Selenić used his own antinomies for the purposes of the fiction poetic polyphony, which goes to show that ideological and poetic contradictions were fruitful for his literature, giving it polyperspectivity in the handling of historical topics.

Keywords: Slobodan Selenić, *Iskorak u stvarnost*, Yugoslavia, Serbia, socialism, nationalism, democracy, liberalism, antinomies, polyperspectivity

821.163.41.09-31 Селенић С.
82.01
COBISS.SR-ID 186518281

Данијела С. Вујисић
Шеста београдска гимназија
dakiigaga@mts.rs

ПРИПОВЕДНИ ПОСТУПЦИ У *МАЛАЈСКОМ ЛУДИЛУ* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Кључне речи: *Малајско лудило*, постмодернизам, приповедање, наратер, фокализација, хронотоп, документарност, памћење/сећање, заборав
Апстракт: *Малајско лудило* (2003) је Селенићев постхумно објављен недовршени роман. Рад истражује приповедне поступке из две перспективе. Прва произлази из запажања особеног приближавања приповедне форме овог романа постмодернистичкој техници, те у том смислу треба разрешити уметничку и мотивациону функцију комбинаторике елемената фиктивне грађе са елементима (псеудо)документарности, интертекста, фуснота, цитата, историјског оквира и пишчевих личних, искуствених аспеката. Друга перспектива биће усмерена на проучавање романа *Малајско лудило* у контексту промена ауторске поетике, а у односу на већ истакнута кључна стваралачка опредељења. Из тог компаративног угла сагледаће се одабир тема и приповедачких инстанци, хронотопска одређења, фокализација и динамика промене наративних нивоа, однос према историјској и наративној истини, феномен памћења/сећања и заборава, функција наратера и друга поетичка чворишта која чврсто увезују романескно ткиво читавог Селенићевог прозног опуса.

Увод

Романи Слободана Селенића су цивилизована читанка о грађанским релацијама у последњих пола века у Београду.

Душан Макавејев

Слободан Селенић прозно стваралаштво започиње, а да претходно није познат као професионални писац. Крупније форме почео је да објављује од своје 35. године. Ово релативно касно појављивање није јединствен пример (Сремац, Пекић): дотле познат као критичар, антологичар и приповедач у покушају, евидентно је сачекао да га мину лака и брза

одушевљења, па је потом за четврт века написао шест романа различите уметничке вредности (Пантић 2004: 17).

Генерација којој је припадао овај уметник доживљавала је мучно отрежњење: критичко незадовољство било је у сразмери са пропадањем вере. *Једна младост на Балкану*, како је то некад формулисао Пекић, на почетку свог духовног успона осетила је тежину искуства Симона Боливара – да служити револуцију значи преоравати море (Палавестра 2004: 178). Познавање грађанског света и блискост са левом грађанском интелигенцијом помогли су Селенићу да буде директни сведок њене деградације и пропадања.

Једном приликом, промишљајући о сопственим поетичким слојевима, Слободан Селенић је изнео тврдњу да његови романи представљају *систем идеја*. У дугом низу познатих критичких приказа запажамо да је ова теза добила стручно образложење и аргументовану потпору. Из конкретних културно-историјских појава писац увек бира репрезентативне, заснивајући прозна језгра на драматичним сукобима, одабраним пажљиво на релацији појединац – друштво – историја. У суштини, сукоби/судари увек су од епохалног значаја и нису сведени искључиво на индивидуални психолошки план, већ нужно проширени на актуелни друштвени систем.

У једном мање познатом разговору Селенић је јасно формулисао своју позицију умереног, емпиријски потврђеног, рационализованог конзервативизма, грађанског типа. У форми грађанског романа остварује се сажимање етичке и естетичке проблематике. Све његове приповести могу се посматрати као нека врста историје/хронике грађанске класе, обележене крвавим сценама поништавања алтеритета. У сваком роману заступљен је (на драматизован начин) сукоб заснован на различитости и потирању права на различитост. Преиспитивањем етичких димензија разлика, сваковрсних и свевремених, али и врло конкретних, свакодневних и типичних (Пантић 2004: 19) остварена је поетичка визија о човековој немоћи да превазиђе различитости, којом је људска егзстенција усудски одређена.

О типовима приповедача

Јунаци Селенићевих романа (у суштини поливалентни) обликовани су као чист продукт историјских околности. Наратори, најчешће хендикепирани (физички или психички), приповедају/бележе/мисле из перспективе непоузданости, субјективно, често исповедним тоном, а њихова стална мотивација је у попуњавању празнина у сећању, односно супротстављању забораву. Феномен памћења и сећања има кључну улогу у разрешењу односа према феномену истине, историјске и личне, које су у некој врсти опозиционог статуса. Будући да је човеково памћење врло крхко, обликовано природном потребом за имагинацијом, истина мора бити нужно иронизована и релатизована, другим речима као стварна признаје се само наративна истина проистекла из приповедања сећањем (Мацура 2011: 96). Однос према ономе што данас називамо културом памћења и културом сећања утемељен је још у грчкој античкој филозофији: памћење се постављало као

услов бесмртности и мудрости, његово средиште је у души, оно нас контролише и чува од конфузије и безнађа (Kuljić 2006: 23). Сећањем се наративна инстанца директно супротставља највећем страху, страху од смрти, а заборав је једносмеран пут до ње.

Истражујући типове приповедача у Селенићевим романима, могли смо да уочимо два основна конструктивна принципа. Први принцип везан је за позицију приповедача у односу на приказани свет догађаја. Доминира хомодијегетички наратор и овај тип је увек у двострукој функцији – он говори о себи (аутодијегеза) и говори о другим јунацима, као сведок и учесник догађаја. Други принцип је везан за активан однос приповедача према садржајима, до којих најчешће случајно долази, и намера му је изложити их пред лице јавности. Тако је обликован фиктивни ауторски приповедач и приређивач чак у три романа: *Timor mortis, Убиство с предумишљајем* и *Малајско лудило*. У суштини, такав тип представља наративни ауторитет који је одговоран за цитирање или приписивање писаних сведочанстава.

О настанку романа *Малајско лудило*

Селенић започиње рад на роману *Малајско лудило* 1993. године, али нажалост неће стићи да га доврши, те ће роман доживети судбину да готово десет година у рукописном стању остане непознат јавности. Текст је уредио и приредио за штампање Милисав Савић, а публиковала га је Просвета 2003. године. Бавећи се сређивањем рукописне заоставштине, анализирајући романескну структуру и садржај, Савић истиче да је *Малајско лудило*, стицајем околности, постало најотвореније дело у српској прози – „рудиментарни сендвич коме сваки читалац може додати надев по својој вољи" (Савић 2004: 10). Знатно касније, Владан Бајчета износи опонентан став овој тврдњи наглашавајући да је неодржива „уколико није само маркетиншки свјесно претјеривање" (Бајчета 2023: 256). Наиме, дело се може посматрати као назнака „пишчевих даљих тежњи, неостварених услед превременог одласка", али га је „немогуће поуздано вредновати нити тумачити услед јасних разлога" (*Исто*: 256). Бајчета проблематизује и становиште Срђана Орсића да је „*Малајско лудило* једно од најбољих постмодернистичких остварења српске књижевности" (Орсић 2013: 52). Постмодернистичка поетичка парадигма у назначеном делу није остварена у пуном обиму, препознатљива је у „репрезентативности поступка", у чињеници да је у овом делу Селенић „одступио од свог имплицитног дијалога са постмодернистичким наслеђем и приклонио се поетичким нормама епохе" (Бајчета 2023: 257).

Одломак из романа објављен је у *НИН*-у 1995. године, тачније у броју од 27. јануара као „одломак из незавршеног романа са радним насловом *АМОК-МАЛАЈСКО ЛУДИЛО*" (Савић 2004: 6). Технички посматрано, објављени одломак у оквиру радне верзије представља другу главу, коју аутор наслovљава *Дечја*, где се као наратор појављује девојчица, кћи Душана Вилотијевића и Терезе Амброз. Из њеног фокуса, односно незрелог

поимања света, језиком недоученим и дечије простодушним, допричава се један потпуни породични раскол као метафора и најава за неизбежни крах Југославије. Приређивач напомиње да је у датом издању верзија ове приче штампана фототипски, јер се у неким деловима разликује од радне верзије у компјутеру писца.

Даље, Милисав Савић сматра да је трећа радна целина насловљена као „Амок – малајско лудило илити о пореклу мржње" суштински најзначајнија за истраживање стваралачке поетике: „То су текстови који откривају тајну пишчеве радионице. Ту су белешке о ликовима, варијантама развоја радње, цитати из енциклопедија, нове биографске скице... У сваком случају, драгоцено сведочанство о настајању једног дела" (Савић 2004: 6). Уредник и приређивач несумњив значај придаје информацијама које је добио од Мејреме Селенић, супруге тада већ покојног аутора. По њеној жељи изостављена су имена неких личности из политичког и културног живота Србије из доба када је настајао роман, а које су неоспорно послужиле као прототипови за главне јунаке романа. На основу бележака из *НИН*-а, и нарочито из сугестија госпође Селенић, Савић претпоставља да би се аутор определио за наслов *Малајско лудило*, те тако и бива насловљен овај недовршени роман. Напомена *Просветиног* уредника и приређивача не бави се само образложењима техничке организације радног материјала, већ је и својеврстан сажет критички приступ. Посебан значај се даје ономе из чега изниче Селенићева поетика – историји и њеном поимању. Историју, ону праву, ону истиниту, исписују романописци (Савић 2004: 7).

Истражујући рукописну варијанту *Малајског лудила*, Палавестра уочава заступљеност искуствене грађе. Почетак радње романа описује сећања на летовање на Ластову, а познато је да се тамо сваког лета окупљала мала београдска позоришна колонија. Било је ту сликара, песника, глумаца, критичара, речју: културна елита која се дружила и размењивала искуства и идеје, али и летовала и једноставно уживала остварујући присне односе са далматинским мештанима. Богато и разнолико искуство из тих сусрета Селенић је трансформисао у књижевну визију једне љубави и мржње кроз сусрет Србина, Хрватице и муслимана.

Приповедачи и приповедање у *Малајском лудилу*

Недовршени роман *Малајско лудило* наративном конструкцијом највише подсећа на *Убиство са предумишљајем*. Екстрадијегетички ниво припада гласу фиктивног приређивача – Слободану Вилотијевићу који даје прецизно хронотопско одређење: „У Београду, 7. VI 2068" (Селенић 2004: 17). Роман, међутим, садржи две интрадијегетичке приповести без којих не бисмо имали увид у суштину романескног језгра: приповест Предрага Петровића и приповест Мухарема Јусића. Обе се односе на исто време, учеснике и догађаје, али припадају различитим наративним нивоима и фокусима.

У „Уводном објашњењу" Слободан Вилотијевић, фиктивни уредник и приређивач, рекло би се по истакнутим намерама, сличан је типу какав

смо сусрели у *Убиству с предомишљајем*. У роману *Малајско лудило* он је додатно обликован тако што се му се проширује делатност на функцију уредника едиције – ЗАБОРАВЉЕНА БАШТИНА. Уредник истиче основни циљ покретања амбициозног пројекта – васкрсење „онемелих књига у архивама микрофилмованих бивших библиотека" (Селенић 2004: 13), што умногоме подсећа на белешку из Post Scriptum-а Данила Киша у *Енциклопедији мртвих*. Стиче се утисак да је реч о визији долазећих, претећих времена и димензија света, света очигледно застрашујућег јер најављује извесну смрт књиге.

Прецизном хронотопском одредницом (Београд, 07. VI 2068) Селенић уредничку активност измешта у будућност до тачке са које је могуће објективније сагледати крвави распад социјалистичке Југославије. У скицама за радњу романа налази се и сегмент о убиству (Терезе) у неком од новобеоградских блокова, бетонском сабиралишту свих југословенских нација, што нас донекле, у смислу структуре и позиционирања јунака, подсећа на конструкцију романа *Лутке* (1965) Живојина Павловића.

Слободан Вилотијевић реорганизује текстове пронађене међу породичним албумима и документима и прави нови књижевни организам за опремљенију микротеку. Са намером да избегне проблематизовање мотивације, глас фиктивног приређивача истиче књижевну и документарну вредност дела у настајању, које је конкретно жанровски одредио као мемоарско-исповедно штиво. Два централна документа су половине исте симбиотичке целине. Први документ је књига Предрага Петровића *Случај Вилотијевић,* објављена 1995. године. Она обухвата, између осталог, догађаје везане за Душана Вилотијевића, деду поменутог приређивача. Други документ је рукопис Мухарема Јусића: *Амок – малајско лудило, обавијен многим, никада разјашњеним недоумицама* (Селенић 2004: 16). Садржаји поменутих књига су у тесној вези, па се уредник и приређивач смело упустио у „недопуштену работу" компарације за коју чврсто верује да је неопходан услов богаћења семантичког слоја обеју књига. Низ података о уређивачкој техници умногоме подсећа на „Претходне напомене" из Павићевог *Хазарског речника*. Уочени сцијентистички приступ карактеристика је постмодерне, а да је можда унето мало павићевске технике доказује и следећи извод:

> Мени се, наиме, можда и у зао час, учинило да су *Случај Вилотијевић* и *Амок – малајско лудило* – књиге које су написала два учесника истих догађаја, али са различитим намерама и без икакве књижевне узајамности (велико је питање да ли је Петровић уопште видео *Амок*, а сасвим је извесно да Јусић никада није читао *Случај Вилотијевић*) – две половине исте целине и да се, мада одвојено мишљене, чудесно надопуњују (Селенић 2004: 14–15).

Случај неодољиво подсећа на наше сусрете са „Црвеном", „Зеленом" и „Жутом књигом", које су стазом настајања одржавале живу жељу људске природе да се отргне погубности заборава, а истовремено прерасле у метафору фантастичног укрштања времена, простора, светова и перспектива.

Нужно је истаћи да у поднаслову „Уводних објашњења" стоје четири тезе које по својој природи израстају из приређивачких дилема. Све указују

на потребу јасног дефинисања методолошког приступа у обради рукописних текстова, или постојећих докумената, као и запитаност над оправданошћу чина *узурпације ауторства* под изговором стваралачког књижевноисторијског прилагођавања.

У прилог анализи по принципу сличности иде и запажање да фиктивни приређивачи у романима *Малајско лудило* и *Хазарски речник* нуде и једно модерно креирање књижевног дела уз активну улогу читаоца. У Павићевом делу остварена је идеја могућег алинеарног и дијагоналног читања, код Селенића ће то бити „симбиотичка целина" у којој ће се делови два изворна рукописа методолошки низати по принципу „сендвича на више спратова (хлеб је увек материјал из Петровићевог Случаја Вилотијевић, а надев се мења)" (Селенић 2004: 15). Тек у сусрету са таквом конструкцијом, уз присуство бројних фуснота са објашњењима мање познатих и заборављених догађаја (за угао будућег читаоца 21. века), успешно ће бити остварен живот новог књижевног организма. У оба случаја активна улога читаоца је подразумевана, на њему је да остварена унутрашња премештања књижевног и документарног материјала процени и оцени. Пред читаоца се, у старом маниру средњовековних писаца, поставља озбиљан захтев – да изрекне вредносни суд. Док је Павићев став према потенцијалном читаоцу у извесном смислу строжи, истовремено и ироничан: „читалац је пеливански коњ, којег мораш навићи да га после сваког успешно оствареног задатка чека као награда комад шећера" (Павић 2007: 27), Селенићев фиктивни приређивач је обазривији, отворенији и мекши: „спремно излажем и себе и дела из неправедно и брзоплето заборављене баштине – строгом суду и праведној пресуди" (Селенић 2004: 17).

Други део романескног остварења чини оно што је фиктивни приређивач назвао „хлебом новог књижевног организма" – књига Предрага Петровића под насловом *Случај Вилотијевић*. Књига садржи девет глава, чији хронолошки низ ремете разнородни умеци: породични летопис „Терезине Обитељско-повјесне биљешке о пет кољена удаљеном претку" и писмо Матилде Белавић. Хронотопски прстен, у који је смештена ретроспекција ластовских и других догађаја, везан је за судницу у Београду и Предрагову улогу сведока у судском поступку након убиства Терезе Амброз. Позицију наратора преузима Предраг Петровић, образлажући своју намеру субјективном мотивацијом. Он је, наиме, како сам каже, био у улози посматрача и слушаоца у односу на догађаје које нам је вољан предочити. Будући да су догађаји на свој начин од значаја за његову личност, осећа обавезу („морам описати") да остави писани траг о њима. И у овој ситуацији, дакле, заступљен је тип ауторског приповедача. Приповедање, које тече у првом лицу, прекидано је повремено дијалошким формама, што не омета општи утисак о субјективном и непоузданом казивању (које, додуше, парадоксално све време тежи да буде објективизирано). Својом вишеструком улогом у догађајима („час као посматрача и слушача, други пут као лице које аматерски врши једну професионалну дужност, понекад само као успутног пролазника и сведока, и тек на крају, и тек донекле – и лично" [Селенић 2004: 22]) наратор испуњава нормативе хетеродијегезе и хомодијегезе.

Овако сложен тип приповедача, као и већина у претходним романима, има потребу да његови садржаји буду осведочени. Отуда вишеструко обраћање читаоцу. Категорија читаоца у овом роману добија на значају. Можда је то коначни покушај остваривања комуникације са светом. У претходним Селенићевим романима призвани мртви, или вазда неприсутни наратери, потврђују муку неостварене комуникације са светом. У овом случају читалац поприма димензију озбиљне инстанце са којом се дели одговорност чина казивања. Наратор не оспорава могућност да постављени задатак надилази његове списатељске моћи, зато муку казивања дели са претпостављеним захтевним читаоцем о чему недвосмислено говоре вишеструка извињења:

> Извињавам се читаоцу због јефтиног сарказма коме сам подлегао у претходној реченици, али се надам да ће ми бити опроштен [...] извињавам се, дакле, због греха брбљивости [...] Ако се ирониja увукла у претходну реченицу, одмах се извињавам, признајући да је она последица моје неразумне охолости (Селенић 2004: 36, 40, 83).

Прва глава Петровићевог казивања, осим што садржи основне ауторске намере, нуди и нешто што је професор Делић назвао ишчитавањем поетике из самих Селенићевих романа (слојеви имплицитне поетике). Чињеница да се фиктивни ауторски приповедач, уместо да развија своју приповест о случају Вилотијевић, чешће враћа на „своју маленкост", потврђује особен нараторски став, који директно образлаже, а образложење није ништа друго до суштина једног поетичког начела. Предраг Петровић ће рећи да ниједну причу о свету и људима „није могуће ваљано следити у свим њеним завојитим путевима и поноричким странпутицама, ако не знамо ко је тај, какав је тај, са ким је живот провео тај који нам причу приповеда" (Селенић 2004: 24). Поткрепљењем гледишта примером из живота и рада Достојевског, чини нам се да је овде поново отворено једно старо, науци познато питање биографизма као валидне методолошке оријентације у процесу проучавања књижевног дела. Не би се могло рећи да је Селенић искључив заговорник повратка на стару и донекле маргинализовану методу, он јој, по нашем скромном запажању, даје једну потпуно модерну димензију тако што њену функцију не везује искључиво за науку, већ и за оно што је у модерном књижевном свету од значаја, дакле, за саму читаочеву рецепцију књижевних садржаја, условљену различитошћу читалачких профила. Отуда читалац 21. века мора да „буде упућен у нијансе (а о њима је реч), у неочигледности... у нејасне пориве који покрећу" (*Исто*: 56) јер се на тај начин скицира, а можда и само претпоставља, не само будући профил читаоца предстојећих времена, већ и сама структура потенцијалног социјално-културног контекста наслућених промена.

Даље, овај наратор традиционално следи отворену полемику о историјској и наративној истини. Будући да оне не опстају изоловано, већ искључиво у чину међусобног укрштања „у још већој мери важно је знати шта је и ко је приповедач стварних, неизмишљених догађаја" (*Исто*: 25). Мирити и укрштати ове две истине могуће је кроз форму мемоара, што својим опредељењем потврђује ауторски приповедач, те је важно са ког становишта мемоариста посматра време и људе у њему. Тако се круг

истраживачких интересовања савремене критике, али и самог аутора, отвара антимемоарима Пере Богаља (његово мемоарско ткиво је неопипљиво, оно је у самом процесу мишљења и сећања), а затвара глорификацијом мемоарског жанра у визији Предрага Петровића.

Одлике приповедачког чина Предрага Петровића нису битно другачије од оних које смо уочавали и код других хомодијегетичких приповедача: субјективност, асоцијативно везивање, мотивисана ретроспектива, потреба за наратером, као и покушаји објективизације сопствених приповести. Ово последње постиже се техником документарности и цитатности, по моделу постмодернистичког поигравања за постизање ефекта веродостојности. На тај начин се обликују специфични композициони системи у којима талози времена и простора, сећања и догађања, стварности и фикције треба да се склопе у јединствену уметничку слику света.

Казивање овог наратора садржи и препознатљиве елементе самокарактеризације и директне карактеризације, обиље коментара, мада се извесна значајна усмеравања врше помоћу бројних фуснота, чиме фиктивни аутор скреће пажњу на своје присуство, на свој глас и чињеницу да смо њиме стално вођени као доминантним фокализатором. Реч је о сцијентистичком моделу фусноте/коментара, чија је функција приближавање књижевноуметничког дела научном дискурсу путем јачања егзактног. Заступљен је на више места у облику цитата из неког текста, научног или историјског, па и биографског, извода из речника, или као списак извора: „Купе са шест лежаја у железничком вагону.п.п.” (Селенић 2004: 45) или пример фусноте која објашњава синтагму „вади мазију: 1) Комад усијаног гвожђа који је окривљени вадио из вреле воде да би се утврдило да ли је крив или не – *Речник српскохрватског књижевног језика, Матица српска – Матица хрватска, 1969*.” (*Исто*: 120). Врло је особено усмеравање на нову фусноту, која припада другом наративном нивоу (или интертексту): „1) Читалац ће додатно (сада неважно) објашњење у вези са именом госпођице Амброз наћи тамо где ће оно бити умесно: у фусноти 2 VII главе” (*Исто*: 45). Најзад, неке од фуснота су обликоване као чисто запажање или суд фиктивног аутора, рецимо у случају који се односи на неопходност уношења „простачког израза у мемоарско-књижевну прозу” (*Исто*: 78). Из угла ауторског приповедача псовке у колоквијалном говору надилазе своја основна значења и „служе Србима за изражавање, понекад и најсуптилнијих мисли и осећања”, те из разлога што његово штиво није само књижевно, већ и мемоарско, наглашава следеће: „Дужност ми је да верно пренесем оно што су стварне личности рекле, онако како су то стварно и рекле” (*Исто*: 78).

Предраг Петровић формира своју приповест као сећање, али и као сведочење. Јан Асман полази од аксиома да је сећање реконструкција прошлости, а сама прошлост настаје из нашег односа према њој (Asman 2011: 29). Зашто човек има потребу да гледа уназад? Можемо узети у обзир претпоставку теоретичара да лично сећање није просто архивирање, већ увек и вредновање, са основном намером да се о себи изгради или одржи у сушти-ни „позитивна оцена”, односно лично сећање, слажући искуства из прошлости, тежи да оствари „конструкцију смисла” и „стилизује аутопортрет”

(Kuljić 2011: 73). Сећање је условљена и променљива категорија. Условљена је пре свега садашњицом, а мења се синхроно од тренутка када се помера перспектива погледа уназад (*Isto*: 72). Овакав ментални процес приметан је у Предраговом казивању и, ако имамо у виду да је „сећање пут до сопства, одбрана идентитета који је ствар рефлексивности несвесне слике о себи" (Asman 2011: 134), долазимо до закључка да без сећања/бележења Предрагов пуни идентитет и интегритет не би био реализован. Сведочење, са друге стране, никада није изолован чин, оно је у тесној вези са сећањем. Колико је сведочење слика другог готово пропорционално може бити и сведочанство о сопству.

Петровићева прича је обележена утицајима тетка Дане, у истој мери колико и сам његов живот. У приказивању лика свете госпођице Дане Белимарковић, за коју наратор тврди да је неопходна за разумевање читаве приповести, коришћене су четири *назнаке*, по моделу који подсећа на Павићеве *одреднице*. Можемо их читати пратећи понуђени континуитет или нелинеарно – резултат је исти. Тек у целости пружају јединствени склоп информација о лику Дане Белимарковић, који се досликава компарацијом са Исидором Секулић (по сличностима и разликама). Тетка Дана припада типу свестрано образоване жене из међуратног периода грађанске класе, сличан оном који су стварали Светлана Велмар-Јанковић у *Лагуму* и Горан Петровић у *Ситничарници Код срећне руке.* На местима где приповедање/бележење о Дани и њеном утицају на развој Предрагове личности добија на простору, помера се и жанровско одређење, те мемоарска основа поприма обележја биографије и исповести.

Прво поглавље Петровићеве књиге затвара се једном сугестијом: „Моји одговори истражном судији нису могли бити ни из далека онако исцрпни и истинољубиви какви морају бити моји описи у овом књижевном подухвату..." (Селенић 2004: 41). Упућивањем на јасна хронотопска одређења за радњу II, IV и V главе, прва глава поприма функцију уводног текста, а наступајући след догађаја, који је предмет интересовања и садржај наредних глава, гледано у целости, постаје романескно језгро.

У другој глави су два интертекстуална сегмента. Први је разгледница коју Предраг шаље Душану (из Ефеса, јула 1992), инспирисана потребом да се васкрсну ластовски догађаји, а други сегмент је дословце цитирано Душаново писмо. Душанова епистола доноси још један нараторски глас и фокус за реконструкцију догађаја са Ластова из 1985. године. Наведено указује на усложњавање приповедног поступка, динамизацију прекорачења нивоа и жанровских укрштања, што ће Селенић доследно примењивати у овом недовршеном роману. У том смислу, *Малајско лудило* је наративно и жанровски најсложенији књижевни организам. Душан нас уводи у нови феномен, у могућност да чин писања условљава, буди и одређује чин сећања, а не обрнуто на шта нас је конвенционална књижевна пракса навикла: „Треба понекад понешто и записати. Можда помогне. Када будем видео црно на бело оно што, мање-више узалуд, по не знам који пут, преврћем по глави, можда ће се упалити лампица" (*Исто*: 44). Душанову субјективну нарацију обележава често укрштање доживљајног и приповедног *ја*. Оба нараторска гласа

поседују језичке особености. Предрагов језик је чист и књижевни, Душанов жаргонски и повремено вулгаран, али није лишен талента за дескрипцију и уношење одговарајућих дијалошких садржаја на местима која могу бити од значаја за радњу и њене учеснике. Казивање садржи (до)карактеризацију учесника фамозног летовања, али закључујемо да ово писмо и његов аутор имају пре свега функцију отварања једног дужег фиктивног дијалога између две истине и два учесника. Касније ће Предрагово казивање више пута добити облик оповргавања делова приче из Душановог писма, који су му се учинили упитним и које као такве не прихвата. Наиме, када Предраг Петровић формира приповест као сведочење, јасно позиционира свој угао. За разлику од Душана, чији поглед продире кроз „седмогодишњи песак догађаја", искривљен снажним утицајем неразјашњених осећања и подржан актуелним потоњим сазнањима, чиме се доводи у питање његова искреност, Предрагово сведочење тежи да буде тачније, удаљено од емотивне замућености и уз пуну свест о околностима.

Предраг одржава непрекидну комуникацију са читаоцем јер има циљ да га убеди како је његова истина – валидна истина: „Покушаћу, стога, ја: да се сећам и сведочим онолико истинољубиво колико сам истинољубив кадар бити... Читалац има право да зна више и читалац ће више сазнати" (Селенић 2004: 56). Валидне истине очигледно не може бити без казивања о утицају тетка Дане на Предрагово усвајање животне филозофије да је једини начин преживљавања у свету – избегавање света (Дана је показала особену виртуозност у избегавању света). На том месту биографско потискује мемоарско, а до пуног изражаја долази исповедни тон. Тако настају „Први" и „Други корак посртања" као сведочанства о једној личној драми, проживљеној на острву Ластово 1985. Те године је, и на том месту, без обзира на Предрагову изучену (и недоучену) „тетка Данину високу школу избегавања", успео да на известан начин ступи у блиске односе са троје незнанаца: Душаном Вилотијевићем, Терезом Амброз, а сасвим посебно и са Мухаремом Јусићем.

Тереза Амброз, фамозна хрватска лепотица и баруница мало говори о себи, а много о својим прецима. Она је представљена из перспективе тројице мушкараца, који разнолико тумаче фаталност њене појаве на заједничком летовању. За Предрага је она нарочито интригантна, донекле мистична и опасно заносна, због чега је, пратећи усвојену филозофију неприпадања, на крају и побегао од ње: „Зачаран сам био постепено и неприметно. Оздравио сам одједном и за свагда" (*Исто*: 100). Терезину необичну лепоту и привлачност Предраг описује експлицитно: „Да ју је насликао неки импресиониста, слика би била памћена по деликатној употреби разводњених боја, по незамисливој нежности прелива и контраста" (*Исто*: 65). Мухарем, готово инстинктивно, Терезу никако не воли, а за Душана је она примарно објекат пожуде да би касније веза била крунисана браком и потомством.

Породично-историјски родослов Терезе Амброз сеже пет колена уназад и *надев* је за трећу главу. Њен глас има амбицију да се оствари као свезнајући, подржан је епистоларним исечцима документарног карактера.

Из тих разлога доминира казивање у трећем лицу подржано интертекстуалним сегментима, као што је то писмо једног значајног претка Људевиту Гају. Писмо је цитирано у целости и, ако га посматрамо суштински као псеудоцитат, оно представља креативно повезивање фикције и историјске позадине. Делове писама, често и службеног карактера, Тереза уноси у родослов као доказе о племенитом пореклу и утицају предака на јавни и политички живот Хрватске. Обиље историјских и псеудоисторијских података и ликова, начин компоновања и језичке карактеристике у функцији су постмодернистичког поигравања којим се замагљују границе између историје и фикције. На основу јасне дистинкције предочених светова (осведочених и у Петровом породичном летопису), може се наслутити крах југословенске илузије израсле на климавим основама наводно превазиђених и премошћених алтеритета.

Након садржаја Терезиног родослова/писма, насталог годину дана пре ластовског сусрета, Предраг Петровић предочава импресије првог читања. Садржај писма условљава извесну промену става свих учесника догађаја према Терези која се „није бунила, али није ни показивала да јој барунство ласка" (Селенић 2004: 85) у друштву наводно остварене класне и националне једнакости. Овај тренутак се може посматрати и као врста заплета, иза чега ће уследити динамизирање судара култура и мимоилажења интимних ставова јунака, што је, у радној верзији аутора, али и негде у дубоко личном осећају и поетичкој визији, морало дати трагичан исход (клупче српско-хрватских односа и после романа *Timor mortis* очигледно остаје за Селенића и даље интригантна и инспиративна тема).

Мухарем Јусић, творац дијегетичке приповести у дневничкој форми, још један је ауторски приповедач (V глава). Дневник под насловом АМОК – МАЛАЈСКО ЛУДИЛО значајни је семантички „надев". Садржи два записа у неочекиваном ахронолошком следу (петак, 25. мај 1994; недеља, 14. новембар 1993) и фусноту, која је обимнија интервенција приређивача Слободана Вилотијевића. Делове Јусићевог дневника[1] приређивач уводи „јер се у њему, на известан начин, утврђује поетика овог мемоарског дела, коме је врло тешко утврдити жанр" (*Исто*: 113), те дефинитивно шири опсег интервенције на критичку процену и суд. Утврђује да мешање београдског и босанског говора и падови у вулгарне исказе (иначе писменог Јусића) указују да садржај није био намењен јавности, односно да ламент над изневереним пријатељством отвара простор утиску да је записивачка мотивација у пукој потреби Јусићевој да исповешћу олакша сопствену савест и размрси конце усудске замршености. Даље, Јусићев дневник је управо кључна мозаичка коцкица, једино сведочанство о мистичном сексуалном чину са Терезом, чворишту свих потоњих мимоилажења ластовске дружине. То је тема о којој се не проговара („Случај Вилотијевић" не садржи ни алузије на овај догађај). Ова фуснота-коментар (или фуснота-пролепса) јесте најобимнија и семантички слојевита. У неку руку представља техничко образложење приређивачких намера: „Делови из *Амока* ће и даље бити коришћени за креативно попуњавање рупа у *Случају Вилотијевић*" (*Исто*: 113).

1 „Јусићев рукопис је 'МУСАЛА ШЕХЕР САРАЈЕВА' 1998. штампала као књигу под насловом Амок – малајско лудило" (Селенић 2004: 112).

У Јусићевом дневнику исповедни тон и снажна мотивација међусобно се допуњују: „Пишем да не бих полудио. Пишем, јер никоме, ни матери, ни оцу, да су живи; ни брату, ако је жив, не бих могао испричати оно што ћу прибележит. Не бих могао од срама" (*Исто*: 105). Мухарем оставља белешку о једном пријатељству, о срамном силовању које је извео подстакнут мржњом и о скрнављењу пријатељства које никада није преболео. Све речено језиком жаргона у развијеном разговорном стилу и опет са крајњим циљем да се казивањем оствари непходна самоспознаја и расветле мрље људске природе са којима се, ето, мора живети: „А зашто сам то учинио, ето – не знам, али биће да сам негде у затиљку имао жељу да се догоди оно што ће се догодити: имао сам од почетка јаку жељу да понизим јебену загребачку чепу!" (*Исто*: 109).

У језику овог наратора експлодира оно што је годинама потискивано: бес, ирониja, страх, бол што се судбински нешто „што мирише на своје јебено племениташко подријетло, а не на женско" (*Исто*: 11) дрзнуло да занавек поремети нит његовог бића. У овом покрађем тексту, ретроспективног карактера, није ни било начина да се представа о наратору и предмету казивања, а у сагласју са емотивним набојем, оствари снажније до употребом језичких облика блиских разговорном, фразеолошком и жаргонском стилу. Однос према Терези, насилнички чин, наглашена емотивност и увредљива реторика одјек су личног доживљаја, али и метафора за непомир између минулог света барунства и актуелне стварности у коју је Јусић дубоко укорењен.

Нараторска целина „Случај Вилотијевић (наставак)" обухвата четири главе (VI–IX). У овом делу интензивирано је поигравање формом и садржајима на необично згуснут начин, обиљем разнородних уметака. Ту је, пре свега, породични летопис, састављен по сведочењу тетка Дане. У његовом је средишту живот Предраговог чукундеде, ђенерала Манојла Белимарковића, других чланова породице и сегменти о животу утицајних историјских личности са листе тадашњег државно-политичког живота Србије. Ова летописна баштина инспирисана је, могло би се рећи и провоцирана, Терезиним записом о породичној историји, чиме се поново у први план поставља, очигледно историјски непомирљив, вековни српско-хрватски сударкојим су обухваћени сви сегменти – национални, политички, културни, језички и породични. Да политички и културно-историјски дијалог двеју нација почива на непремостивој различитости ставова и циљева сведочи и „епистоларни подухват господичне Матилде Белавић, чији је циљ приопћити једну истину у коју се никако не би могла преиспитивати: ХРВАТИ И СРБИ НИСУ ЈЕДАН НАРОД" (*Исто*: 163). Терезина ћутња и Матилдино гласноговорништво као одговор на Предрагов летопис о историјски знаменитом претку, с једне стране, те Предрагово упорно потоње истраживање (псеудо)научних извора на које се Матилда позвала у свом писму, са друге стране, недвосмислено указује на предстојећи крах југословенеске заједнице а подупире га суноврат српско-хрватског брачног односа између Терезе и Душана, крах наговештен речима Матилде: „Не кумујем катастрофама" и речима Мухарема: „Ја кумујем" (*Исто*: 171).

Након амбициозно замишљене ретроспекције, искорак у 2068. годину сврсисходан је пролептички захват који је требало да маркира порекло мржње и семе нестабилности проклијало већ у 19. веку. Не заокруживши радњу романа, силом немилих прилика, Селенић није могао да потенцијалном наслову додели семантичку подршку и симболичку оправданост. „Амок" или „малајско лудило" је избијање несавладивог беса и насилности (праћено убилачким насртајима) који се завршавају исцрпљеношћу и амнезијом. У Јусићев текст уводи нас конкретна информација: „АМОК – код малајских народа напад нарочите психичке надражености, који се завршава нападом лудила, кад наоружани болесник јури улицама, убијајући све особе, које му долазе на дохват. (*Енциклопедија Лексикографског завода*)". Оваква клиничка манифестација, која допуњује расплуљеност јунака, у штампаној верзији романа не постоји, чиме би се, да постоји, уз сцену помахниталог Владана Хациславковића, који извршава крвави покољ свиња у роману *Пријатељи*, потврдила већ постојећа поетичка теза да се на ружноћу света нужно мора реаговати и извесним степеном лудила. Слика распада Југославије кроз метафору крвавог распада национално мешовите брачне заједнице остала је само као наговештај у радном материјалу.

Историја ђенералове „куће за децу" у Андре Николића 11, мономотив конфискације имовине, интимна исповест Предрага о селидби и животу са тетка Даном у Јовановој 47, те гостовање ластовске дружине у Београду, на Светог Стефана у кући Предрага Петровића, суштински су садржај наставка „Случаја Вилотијевић". Измештање фокуса са ластовских догађаја на „топографију сењачких вила" и уплив љубавних прича указују да је код Селенића могуће наступио „стваралачки замор и маште и потребе да се поиграва са формом" (Бајчета 2023: 257), али се пробудио познати, поетички већ утемељен дискурс о човековом константном осећају идентитетске несигурности. Отуда Предрагова запитаност: „Ко смо ми? Зашто смо заједно?" (Селенић 2004: 156). Остаће нејасно у којој би се мери, довршавајући ово дело, Селенић вратио својим познатим приповедним обрасцима.

Закључак

Техника примењена у последњем, постхумно објављеном роману *Малајско лудило*, приближила је Селенићеву прозу постмодернистичкој нарацији. Остварен као врло комплексна и сложена романескна структура, бременит историјским и псеудоисторијским елементима, подржан жанровски разноликим интертекстуалним сегментима, роман *Малајско лудило* ипак не садржи довољну књижевну аргументацију на основу које би се могло тврдити да је чист постмодернистички продукт. Поред можда формалних, не задовољава остале поетичке циљеве које је аутор иначе доследно пратио током прозног стварања (типизирани ликови, наглашени субјективизам, пасивни антијунак, техника солилоквија, роман као систем идеја...). У садржинском смислу дело се ослања на већ познате тематско-идејне окоснице грађанског романа које, у овом случају, Селенић оплемењује сложеном

приповедном техником, динамизацијом прекорачења наративних нивоа, жанровски разнородним умецима, посебном функционализацијом наратера и ауторског приповедача. Чињеница да је Селенићево поетичко начело судара историјске и наративне истине било континуирано заступљено у стваралачком опусу упућује на закључак да сложеност наративних нивоа и фокуса увек доводе у питање границу између стварности и фикције. Отворен за жива искуства историје и у овом роману, аутор успева да оствари богатство тематике у оквиру које догађаји често превазилазе животе јунака, односно догађаји се, често непозвани, и сами насељавају у њиховим животима. У тој узајамној условљености животно искуство и политичко и друштвено искуство једног времена постају препознатљиви само из хоризонта јунака. Феномен сећања уско је повезан (донекле и условљен) феноменом бележења, свака приповест/белешка, у каквој год да је форми, има један циљ – да суочи историјску истину са наративном или обрнуто. Анализа наративних облика у роману *Малајско лудило*, те типова приповедача и њихових особености, потврђује да аутор свакако није имао у виду да су исцрпљене све могућности приповедачке магије, те је једноставно, у знаку већ познатог вишегласја и поигравања границама текста и казивања, био спреман на још једну стваралачку авантуру. У њој је, нажалост, остао недоречен и недовршен.

Литература:

Бајчета, Владан. *Књижевност с предумишљајем: стваралачка биографија Слободана Селенића; Малајско лудило*. Нови Сад: Академска књига, 2023.

Мацура, Сања Ђ. *Епитаф затртима: романи Слободана Селенића*. Бања Лука: Лакташи: Графомарк, 2011.

Орсић, Срђан. *Постмодерни потенцијал Малајског лудила Слободана Селенића*. Загреб: *Просвјета*. 20. 133. 2013. 52–58.

Пантић. Михајло. *Слика другог у романима Слободана Селенића. Споменица Слободана Селенића*. Београд: САНУ, 2004. 15–20.

Палавестра, Предраг. *Некрополе: биографски есеји; Гробље на капији Утопије.* Београд: Откровење, 2004.

Савић, Милисав. „Напомена Просветиног уредника и приређивача". Поговор у: Слободан Селенић. *Малајско лудило*. Београд: Просвета, 2004.

Asman, Jan. *Kultura pamćenja: pismo, sećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*. Beograd: Prosveta, 2011.

Kuljić, Todor. *Kultura sećanja: teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*. Beograg: Čogoja štampa, 2006.

Извори:

Павић, Милорад. *Хазарски речник*. Београд: Дерета, 2000.

Селенић, Слободан. *Малајско лудило*. Београд: Просвета, 2004.

Danijela Vujisić

NARRATIVE PROCEDURES IN *MALAJSKO LUDILO* BY SLOBODAN SELENIC

The technique used in tha last novel *Malajsko ludilo,* published post mortum, brought the prose of Selenic closer to postmodern naration. Achieved as a very complex and compound romanesque structure, burdened with historical and pseudo-historical elements, supported (in the genre sense) by various intertextual segments, the novel *Malajsko ludilo* does not, however, consist enough of literary argumentation, based on which it can be claimed that the novel is a pure postmodernist product. It only fulfills formal and not other poetic targets which the author otherwise consistently followed throughout creating his prose (typicall characters, stressed subjectivity, passive anti-hero, a soliloquy technique, the novel as a system of ideas...). When content is concerned, the work relies on already known thematically-idea wise backbones of civil novels which, in this case, Selenic enriches with a complex narrative technique, dynamic exceedeing of narrative levels, various inserts, a specific functionalization of the narrator and the authorial storyteller. The fact that the poetic principle of Selenic, bringing clashes between historic and narrative truths, has been continuously represented in the creative opus, leads to the conclusion that the complexity of narrative levels and focuses always raise questions about the boundary between reality and fiction. Open to living historic experiences in this novel as well, the author succeeds to achieve thematic wealth within which events often surpass the lives of heroes, or better yet, the events, often uninvited and alone, manage to inhabit the lives of heroes. In this mutual conditionality life experiences and political and social experiences of a certain period become recognized only from the viewpoint of the hero. The phenomena of remembrance is closely connected (and somewhat conditioned by) to the phenomena of noting, every narrative / note, whichever form it may be in, has one goal – to face the historic truth with the narrative truth, or vice-versa. The annalisys of narrative shapes in the novel *Malajsko ludilo*, of the types of narrators and their personlities, confirms that the author by all means did not have in mind that all possibilites of narrative magic have been exhausted, but was simply ready, in the form of already known multivocality and by playing around with the borders of the text and narration, for another creative adventure. Unfortunately, in this adventure he remained unspoken and unfinished.

Keywords: *Malajsko ludilo*, postmodernism, narration, narrator, focalisation, chronotop, documentary, memory/remembering and forgetness

821.163.41:929 Селенић С.
COBISS.SR-ID 186533385

Срђан Орсић
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
srdjan.orsic@ff.uns.ac.rs

ПОДУНАВЦИ ВОН БУЧЈЕ: ИСТОРИОСОФСКО ЧИТАЊЕ ПОРОДИЧНЕ ХРОНИКЕ СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Кључне речи: Слободан Селенић, биографија, хронотоп, породична хроника, контекст, историософија, имагологија, историја приватног живота, ауто-слика
Апстракт: Сагледавши књижевну заоставштину Слободана Селенића публиковану као део књиге *Књижевност с предумишљајем* Владана Бајчете, у сегментима *Породичне хронике*, недовршене Селенићеве веће приповетке или поглавља до краја ненаписаног романа, вивисецирани су детаљи који је чине непроцењивим делом стваралачевог опуса. Кроз сагледање хронотопа, историософским читањем и детекцијом можда примарно неуочљивих књижевно-историјских података и детаља, биографска прича о пореклу смешта се на стварносну ленту времена и у историјски контекст, а овај, најинтимнији пишчев написани текст, добија своје заслужено место међу његовим прворазредним остварењима. Истовремено, прича о о готово потпуном нестанку једног скрајнутог дела српског народа, проткана детаљима њиховог приватног живота и вековног постојања и опстојања, дочарава и једно бивше време и заборављени свет и људе, те свакодневицу, наизглед идиличну, а у ствари препуњену садржајем и сулудим поводима будућих најтрагичнијих могућих дешавања.

Захваљујући књизи *Књижевност с предумишљајем* Владана Бајчете (Бајчета 2023), Слободан Селенић (1933–1995), „најбеоградскији" писац двадесетог века, недавно је добио и прву у целости у Београду писану – али не и објављену! – монографију. У једној савременој, прегледној стваралачкој биографији, академска и шира јавност у прилици су да се упознају и са, између осталог, до сада непубликованим или скрајнутим, оригиналним текстовима из писане оставштине овог великана српске грађанске културе. Након вишекратног читања и уживања у свим помно осмишљеним целинама ове књиге, свој допринос *селенићологији* желео сам дати подробнијом анализом неког до сада непознатог пишчевог остварења. Кроз историософско читање издвојених сегмената првог међу *Прилозима*, настојаћу да допуним своја ранија истраживања (Орсић 2014), те да осветлим додатно

књижевну и, чешће, историјску позадину настанка овог, по мени, најбољег недовршеног текста нашег великог писца.

Иако као „умјетнички највриједнији текст пронађен у пишчевој оставштини" (Бајчета 2023: 43) Владан Бајчета с правом квалификује сценаристичку приповетку о „Малом месту", хронолошко низање *Прилога* јасно намеће као прву *Породичну хронику*: несумњив књижевни квалитет овог текста, и више него позиција, условиће и његову, сигуран сам у то, најбољу рецепцију међу читалаштвом. Инспирисан општежићем у којем се, стицајем породичних неприлика, након ослобођења 1944. године нашао, млади Слободан Селенић исписао је, чини се, педесетих година двадесетог века, једну свакодневну поратну ситуацију из 1946. године, гарнирану породичним предањима и сећањима на бивши живот мајчине породице у изгубљеном славонском завичају. Овај текст најдоследнији је свему што је аутор касније, обрађујући тематику нестанка и расапа српских грађанских породица, у наредним деценијама писао. Писан стилом који биографско у њему износи са толико топлине и саосећања, са пасажима и екскурсима врхунске комике и ироније, уз реченице које јасно сугеришу да у време настанка није ни могао ни смео бити обајављен, па можда стога ни довршен, први међу *Прилозима* дефинитивно представља најинтимије странице које је Селенић исписао.

Сам писац мајчину породицу назива, шаљиво и имаголошки брауворозно, „Подунавци вон Бучје" (стр. 353)[1] – што се намеће и као идеалан наднаслов за ову породичну хронику – те доноси причу о једном несталом српском пречанском свету и људима, који су се у послератним околностима новонастајуће друге Југославије, силом прилика, занавек изместили у туђу кућу у престоници, остављајући векове прекосавског и прекодунавског постојања, препуњеног садржајем, заувек с оне друге стране живота и сећања. Од прустовске сцене буђења у породичној насеобини у туђој кући у поратном Београду 1946, осећајући се дужним да прибележи једну тако честу, а по свему уникатну хронику, млади Боба, и сам лик свога писања, оставља аутослику првог реда, у којој потомак о прецима суди скинувши им ореоле родоначелника и *хиљеног* господства, сагледавајући их у свој лепоти њихове једноставности и, понекад, стеријанског пречанског постојања.

Београђанин по свему, али рођен и сам у Пакрацу, у дому мајчине породице, Слободан Селенић, имао је, како је често истицано, измешано славонско и, по оцу Сави, сремско порекло. Овај текст истиче да је Селенић пореклом и класичан Динарац, чији је деда Дане, „Личанин, рођен у малом месту Јошанина поред Удбина" (343). Сâм писац овде чини две везане грешке при локацији матерњег порекла: Јошанина је место Јошани,[2] а Удбина је, наравно, у једнини. Сâм „Дједа[3] Дане" Подунавац, са амбле-

1 Код цитата из „Прилога" *Књижевности с предумишљајем*, да бих избегао непотребно понављање и гушење текста, у даљем тексту наводим само број странице са које је цитат преузет, оп С. О.

2 У Јошанима, који се сада зову Јошан и административно припадају удбинској општини Личко-сењске жупаније, по попису из 2021. године, живи само 38 људи, у 23 домаћинства (*Popis stanovništva, kućanstava i stanova 2021*, 2022: 67).

3 У *Прилозима* је ова *титула*, код припадника старије генерације, штампана као *Ђеда*, што, ипак, изгледа, није тачно, јер се у тим крајевима, барем некада, гласови Д и Ј нису сливали у овој речи. Да

матским личким именом и дублетним пореклом презимена,[4] пореклом је са Динаре,[5] а на школовање је доспео вољом једне, међу оновременим Личанима, необичне персоне: неименованог локалног учитеља, о коме такође имамо сачуван имаголошки медаљон. Као у приватној школи у Бечу помало – до очеве смрти – школовани син богатог личког трговца, учитељ је био класична позномантичарска фигура:

> Писао је нешто налик на романе Гукова и одушевљавао се младонемцима, нарочито Хајнеом (сасвим неуобичајено за оно доба) чији је лирски интермецо знао скоро напамет. Безразложно и без икакве сврхе се одушевљавао народом, његовом бистрином, виталношћу, можда само зато што је у некој руској књизи прочитао да је народ такав. Дане му се учинио прави син народа кога очекују велики задатци и коме је зато потребно образовање. Преко неких очевих пријатеља израдио му је осмогодишњу стипендију Бањана – трговца који је после своје смрти оставио читаво имање за васпитавање личке омадине (344).

Након, са осредњим успехом завршених, шест разреда госпићке гиманзије, где са несвршеним студентима чита и не разуме „одушевљено препоручени роман *Шта да се ради*" (344) Чернишевског (Чернишевски 1871), опет по наговору учитеља, Дане одлази у Сремске Карловце, где „по својој природи диспониран да ствара пријатељства и буде познат и вољен, животом научен да то мора властитим деловањем да постигне", одабира као начин за успех у друштву политичку агитацију, односно заношење „слободарским, великосрпским тачније антиаустријским идејама. У почетку схватајући те идеје као средство за стицање средњошколског угледа, касније, сасвим сходно својој природи, почиње њима да се одушевљава", развијајући кроз време ,,бунџијски, помало игнорантски комплекс неслагања", који ће у животу руководити свим његовим поступцима, јер је већ тада било јасно да ,,Он неће моћи да поднесе ништа што је признато, осећаће органску нетрпељивост према свему што је официјално" (344). Као таква природа, заједно са остатком ,,најнапреднијих ђака који су, повинујући се властитим запажањима, васпитавани духом времена и оскудном литературом која је успевала да се пробије из Русије кроз аустроугарску цензуру, изградили неке не баш одређене ставове о потреби великосрпског деловања у народу" (345), Дане је, „вукући коцку", жребом одабрао свештенички позив за будуће занимање, те богословију за даље образовање. Оставши у Карловцима, „почео је да студира 1889. захваљујући помоћи другова и *благоделанију*[6] [...]

ли су се Селенићу, редактору или лектору, у слуху или на тастатури, случајно спојили у једно Д и Ј, остаје питање, али, иако постоје свуда *Ђед* и *Дјед*, само код аутохтоних славонских, барањских и западносремских Срба ијекавца, пар са *Наном* је *Дједа*, као (и)јекавизирани *Деда*, а, истовремено, код истих тих Срба, али екавaца, *Дедо*, као екавизирани *Ђедо*. Понекад су се алтернације јата и титулирање *pater familiasa* разликовале не само у суседним местима него и у два дела истог насеља.

4 Презиме Подунавац, најкраће речено, има два јасно раздвојена ономастичка извора. Панонски ПоДунавци представљају људе са реке Дунав, и презиме им потиче из 17. и 18. века, док они динарског порекла, у које се убраја и пишчев предак, у породичном имену крију, даљу или ближу, повезаност за реку Уну, па и презиме правилно наглашавају ПодУнавац.

5 „[...] Подунавци (Стевањдан), дошли из Книна [...]" (Кнежевић 2010).

6 Млади Селенић, у поратно доба општег и јавног прогона религије, чини језичку омашку, не успевајући да препозна предратни српски синоним за стипендију, *благодејаније*, произашао из старијих је-

Завршио је за четири године стекавши репутацију веома талентованог али претерано бујног и непокореног човека" (345). Овај карактер, први сусед прототипа полуинтелектуалца по Слободану Јовановићу (Јовановић 1995: 50–53), друштвену стратификацију наставио је промишљеним одласком у Славонију, где је као гост школског колеге Душка Соларића,[7] Селенићевог деда-ујака, планирао да проведе лето и сачека прилику да се и практично као свештеник запосли, циљајући богату парохију. Пригодна ситуација да је и сам Соларић свога госта повео у госте, код своје сестре, попадије богатог локалног пароха Велимира, умногоме је убрзала све процесе: „Већ после недељу дана на Бучју, сви су знали да ће он да запроси Душанкину руку" (345).

Бака Душанка, која се „тако звала иако је и сама скоро заборавила" (345), како напомиње Селенић, отелотворење је оног стварносног матријархата у свакој такозваној традиционалној српској пречанској породици. Иако по чину попадија, као удовица „проте који ни сам није веровао много у сведржитеља" (339), она је *далека рођака* Сремчевих попадија (Сремац 1894): једнако властодржна као и колегинице Спириница и Ћириница, али далеко тиша и суптилнија у мирној свакодневици од припадница те генерације, коју, опет савршено, утеловљује њена мајка, такође протиница, Нана, „под тим именом једино и позната" (340).

На самом ободу шуме, а опет недалеко од речице Пакре, налазио се питорескни дом ове многочлане обитељи, „велика зграда на спрат са десетак великих соба [...] највећа не само на Бучју већ и у читавој околини", у којој је, у сваком тренутку, „било свега пет пута више него што је потребно" (339). У једном балашевићевски интонираном каталогу преобиља у исхрани ранијих генерација,[8] писаном сведочанству *ал' се некад добро* – и превише – *јело баш* (Balašević 2001: 131), у поратном недобу и несташици кроз коју су пролазили и којој се крај није назирао, „Бака је била болно свесна да би са залихама које су се у једном моменту могле наћи у кући могла сада да исхрани породицу кроз десет година" (340). У породици у којој „Јело се добро, много, често и безмало да се ништа друго и није радило сем што се јело", налазили су се и проповски бајковити помагачи (Prop 1982) у гастрономским авантурама главних ликова: преобиље хране спре-

зичких наноса. Истоименог назива био је и првобитни добротворни црквени институт, који је 1797. основао митрополит Стефан Стратимировић, да би га, управо у време Подунавчевог школовања, патријарх Лукијан Богдановић темељно реорганизовао и преименовао у *Стефанеум*.

7 Реч је о још једном изданку угледне породице Соларић из Велике Писанице код Бјеловара, која је генерацијама давала српству свештенике и културне прегаоце (Крстановић 199: 159), а чији најзначајнији представник остаје Павле Соларић (1779–1821), знаменити песник нашег предромантизма.

8 „Шпајз је увек препун најразноврснијих тегла и флаша, великих осушених свињских шунки, кобасица, у ћошковима су стајале огромне канте масти, полице препуне најразноврснијих пекмеза, слатка, ајвара, паприка, парадајза, са таванице висе велики венци осушеног грожђа, рибизла, сви ормани у кући покривени одабраним јабукама, крушкама, подрум препун несразмерно великих количина кромпира, лука, један велики креденац увек нафилован тањирима, чинијама, зделама са домаћим кајмаком, сиром, путером, двориште пуно ћурки, пилића, патака, гусака, за то одређени орман у шпајзецимеру крцат орасима, сувим шљивама, бадемом, јајима, китнкесом свих облика и боја, десетином врста колача, цвеба, лешника, ваниле, бомбона, чоколаде" (340).

мале су Нана и „њезина неудата сестра Меланија, стара, већ полуслепа, увек грђена због аљкавости" и „неколико сеоских девојака", награђених за то храном и „нешто новца када је Нана добро расположена". Као посебна личност овог раблеовског окотрпезја (Рабле 2002) и уопште целе *авлије*, истицао се „спољни момак Остоја", гаргантуанских апетита и специфичне хранидбене праксе: „чувен по томе што је јео на један врло упрошћен начин; у један тањир би сипао све што има за ручак, почевши са супом па до колача, и затим то кусао кашиком веома софистички тврдећи да све иде у један стомак". Сталну поставку у дому употпуњавали су и вечито присутни гости, „макар петоро Наниних или дјединих рођака или пријатеља, који би дошли у посету на неколико дана па остајали понекад и читаву годину", а „Чак ни Бака која је све то доживела, није сада могла да верује да је онда у свако доба постојало пет људи који читаву годину дана нису имали никаквих обавеза" (340).

Свештенички дом у брдовитом делу Славоније личио је на све протинске авлије у богатим парохијама Карловачке митрополије, а камилавка и појас који су одликовали *пону*, били су само спољашње и тобожње инсигније моћи, јер „стварносни господар куће и дивног скупа који би се у њој задесио била је Нана", која је уживала „апсолутну превласт у шпајзу, што је прећутно али једногласно признавано као много важније" (340). Стари Прота, сада по титули већ само *Дједа*, још један је у низу примера оновремене предумишљене богословске практичности, јер је, као и Сремчеви попови, па потом и његов зет Дане, и он парохију задобио промућурном женидбом, „Будући да је Нанин ујак био Владика Мирон,[9] личност веома цењена у читавој Славонији" (347). Уз све то, власт коју је Нана имала над супругом, произлазила је и из тога што „Дједа је морао да се осећа кривим пред својом женом, што је увек један од разлога непослушности", пошто је у младости, неспутан мантијом и часним крстом, „осећао велику сасвим несвештеничку љубав према женском делу своје паствe, која је понекад прелазила и у рукопипателство". У маниру Сремчевих фрау-Габријеле и Цвечкенмајерке, и на Бучју су припаднице сеоског ноблеса играле улогу оновремених друштвених мрежа, преносећи свима потребне и непотребне информације и знања. Долазећи „у великим црним шеширима, хаљинама, махом црним, до земље, и малим ташницама пребаченим преко руке са намером да делују грациозно на кашичицу слатког, колачић и шољицу црне кафе у протину гостољубиву кућу", оне су ширили вести о пастиру који се неконвенционално односи према повереном стаду.[10] Нана је, наравно,

9 Владика Мирон, световним именом Михаило Николић (Капелна 1846 – Пакрац 1941), један је од најдуговечнијих и најцењенијих епископа у Славонији. Са импозантним стажом од чак педесет и три године у звању епископа пакрачког, истовремено је и свештеник Српске православне цркве са најдужим стажом на челу једне епархије (Вуковић 1996).

10 „Ах, гнедиге Фрау, рекла би јој судијина жена, мени је так' непријатно што вам баш ја морам рећ', али... да нисте чули шта се приповједа о господину проти и оној малој прљавуши из Прњавора? Наравно то није истина, али морате признати да је так унгустиг кад се тако нечега да чути за свјештеника. Или би то била снажна плавуша, учитељица, која је дала образовање (шта се све не назива образовањем) свим Бучацима: – Замислите, meine Libe, шта ми је данас рекла фрау Бицанић. Каже да је видјела када је прота данас за време проповједи намигнуо једној вашој служавки" (341).

брачне размирице решила крајње мирољубиво и примерено: „Постарала се да ухвати Дједу инфлагранти и онда га је тако фест и тако бучно изударала држаљицом свог бечког сунцобрана да се о томе причало као о новости следећих десет година. Знате, на Бучју су се ствари одигравале веома ретко”[11] (341).

Како је Бака већ као девојчица „увидела да главни представник Бога у селу игра веома бедну улогу у кући”, могла је да у миру проводи дане детињства, „несвесна да је срећна и задовољна”. Док је Дједа „по цео дан шетао по шуми која је почињала свега неких сто метара од куће, хранио живину када то уопште није било потребно и уопште на врло веште начине био некористан и љутио Нану” (341), опет је упадљива сличност са животом војвођанских и славонских свештеника долазила још више до изражаја, јер „Сва деца су од малих ногу почињала да уче клавир код фрау Гинстлерице и немачки код тетка Меланије” (342). Бакино позно непознавање немачког мимо основних конверзационих фраза „које су служиле као доказ културе и финоће у њено доба”, те још већа немоћ у сусрету са клавиром, код Селенића нису романтизовани или приписани животном добу, пошто их, искрено, објашњава правим стањем ствари у породици: „Ником није ни било стало да они науче иако би било неопростиво када деца једне комилфо фамилије не би учила клавир и немачки” (342).

Премештајући у својим сећањима место радње врло вешто, Селенић Баку сели из богатог бел епок (belle époque) периода у доба поратне сиротиње, у којој је проја централни оброк, одакле опет приповедна нит бежи у зечију рупу прошлости, где се наставља прича о протагонисткињином животу након удаје за богослова Подунавца, чија се жељена важност напокон очитује и у опипљивој пракси, пошто женидбом задобија место капелана пакрачког. У наредном петогодишњем периоду, у Бучју најближем граду заснива се многодетни дом Подунаваца. И у приликама када је своју омнипотенцију исказао на делу, Лички „деран у мантији” оставио је простора, ипак, и „инфантилним манифестацијама” своје екстравертиране природе, јер је, „рецимо био искрено ожалошћен што се не зове Богдан што му је потпуно и за свагда онемогућило да буде отац девет Луговића” (348).

Ипак, и у тим на локалу мирним временима, он је, због политике, био врло близу трагичног страдања: „1909. избио је Фридјунгов процес велеиздаје и Дане је био затворен са 53 друга Србина из Славоније, Лике и Хрватске, и провео годину дана у загребачком затвору, оптужен према наводима злогласног Настића за злочиначко великосрпско деловање против Аустроугарске монархије”[12] (348). Селенић бележи и како је Бака, са трудничким стомаком, отишла у Загреб да саслуша пресуду:

11 У времену у којем о Бучју приповеда Слободан Селенић, оно је имало врло мало становника: 49 (1890), 50 (1900), 60 (1910), 36 (1921) и 65 (1931) (*Naselja i stanovništvo Republike Hrvatske 1857–2001*, https://web.dzs.hr).

12 У својој хроници, вођен Бакиним сећањима и породичним предањем, без накнадних провера, Селенић је спојио два велика судска процеса настала у периоду Анексионе кризе, Велеиздајнички процес, вођен против Срба у Загребу од августа 1908. до октобра 1909, те Фридјунгов процес, вођен у Бечу, децембра 1909.

> Сећа се. Врховни судија Фридјунг, човек осредње висине, црвеног жовијалног лица, прочитао је у мртвој тишини пресуду: петнесторица се осуђују на смрт стрељањем, остали се ослобађају или имају да издрже мању или већу казну затвора. Дане Подунавац био је осуђен на смрт[13] (348).

По повратку у Пакрац, „нешто од пренапрегнутости живаца, нешто од исцрпљености, бака је превремено родила", али је од близанаца само једно успело да остане у животу. Преузевши све домаће послове у своје руке, она издржава породицу и проводи је кроз претежак период у којем је њен супруг био, „по свему судећи најсретнији баш у овој години свог живота", јер је могао у затвору да игра улогу српског Попа Гапона, како су га утамничени садрузи прозвали, „по руском свештенику за чију се контрареволуционарну улогу још није знало". Предводивши све затворске побуне и провевши више времена у самници него у ћелији, Дане Подунавац избегао је, по овој хроници, за длаку смрт: „Десило се чудо. Анексија Босне и Херцеговине која је уследила ускоро после ових догађаја, спасила је живот петнаесторице осуђених. Велики цар Аустроугарске, слушајући савет свог предоброг срца, а поводом поменуте анексије, помиловао их је"[14] (349).

Још више раздражен оваквим расплетом, несуђени мартир је по повратку кући „дуго и бучно објашњавао како ту предобро царево срце није играло никакву улогу, већ да су се они, уосталом кучкини синови, уплашили", поентирајући, опет *велеиздајнички и антидинастички*, и „да се он, Дане Подунавац, сере на царево предобро срце" (349).

Осуђивани велеиздајник заменио је дом на Бучју парохијом у Рајићу, код нове Градишке,[15] где је породица провела наредних дванаест година,

13 Посредовано туђим сећањима, хроничарево памћење целе ове ситуације не наилази на упориште у историографији, јер су оптужени на Велеиздајничком процесу, након мучног процеса и свеопште србомржње која је у Хрватској том приликом посвемашно распламсана (Стојадиновић 2011: 65–87), осуђени 5. октобра 1909, тачно годину дана након проглашења анексије Босне и Херцеговине, ипак, само на затворске казне, иако је тужилац, при читању оптужнице, у марту 1909, заиста тражио, прво за све, а потом само за петорицу оптужених, смрт вешањем (Крестић 1992: 512).
Име које је у овој белешци Душанка Подунавац приписала судији – уместо стварносног *суца Акуртија* – име је својевремено угледног бечког историчара и члана Царске академије наука Хајнриха Фридјунга (1851–1920), против којег се, по тужби чланова хрватско-српске коалиције, због доказаних фалсификата из текста *Аустроугарска и Србија*, објављеног у бечком листу *Neue Freie Presse* од 25. марта 1909. године, који су потпиривали мржњу током Велеиздајничког процеса, крајем 1909. у Бечу и водио Фридјунгов процес. Уз политичке уступке коалиционим првацима, договорен је, ипак, споразумни прекид гоњења и одбацивање оптужнице.

14 Јасно је да је Слободан Селенић, ипак, пермутовао датуме и редослед ових историјских догађаја. Ипак, царев *премилостиви опрост грехова*, наведен овде као основа за пуштање оптужених на слободу, ипак је и чињенично постојао, али само као изнуђено правно решење, пошто су се на првобитну пресуду адвокати одбране жалили, а Врховни суд њихову жалбу прихватио, наложивши, марта 1910, понављање процеса. Да би се избегла бламажа целе државе уплетене у овај противправни прогон и сакрило замешатељство на највишим нивоима власти, као *deus ex machina* готово је изнуђена ова царска амнестија, новембра 1910, која је, потом, с правом изврgавана отвореном руглу и ниподаштавању (Крестић 1992: 516).

15 У првом помену овог места, Селенић га, грешком, прекрштава у Рајац, исправивши се већ на истој страници (349). Рајић је село у Западној Славонији, у општини Новска. У време када је у њему службовао Дане Подунавац, имао је, по попису из 1910. године, 1902 становника, од који се 1251 изјаснио да је српске народности, православне вериоисповести и српског матерњег језика. Село се састоји практично

од којих четири године Великог рата поново без оца, који је интерниран у заробљенички логор у Араду, где је остао до ослобођења, срчано оболевши због неусловног живота. Декларативног *великосрбина*, Бака је практичним српством поново одменила, сама се постаравши да породица са тада већ шесторо деце преболи и ратну немаштину и све недаће, укључујући ту и прогон власти и тифус. Уз све то, имала је дрскости и да отворено опонира царевини која је напала њен народ у отаџбини.[16]

По наступању вековима чекане слободе, и Дане Подунавац је враћен у Пакрац, на место проте, добивши „велику кућу преко пута цркве, добру плату, поштовање мештана и орден за националне заслуге". Иако је – „заједно са свим осталима", јер тада „Онај који би дошао у Пакрац и рекао да је Србин имао је обезбеђен бесплатни боравак и све почасти" – учествовао испрва „у одушевљењу за све што је српско, и из Србије" и први пут у животу био сагласан за званичном политиком, прота Подунавац је, по слутњи своје супруге, ускоро, нашавши изговор, поново постао противник монархије:

> Једанпут када је неки Србијанац преноћио *у бакиној кући* (курзив С. О.) а ујутро у соби нису нашли ни њега ни сребрно посуђе, Дане је излетео још у гаћама и спаваћој кошуљи у двориште, завитлао орден преко ограде у башту, на сав глас вичући да он не може више да смисли тог жгољавог грамзивог, зрикавог полуидиота на престолу који ће да упропасти нацију својом диктатуром (351).

Након што је и краља из редова свога народа нагрдио више него почившег Фрању Јосифа, „Дане је опет својим великим рукама врло виспрено објашњавао како Југословени не требају краља више него попишани боб", и тек је, на интервенцију још увек живућег, стогодишњег мудрог владике Мирона,[17] пуштан са робије и остављан да на миру антидинастички делује, пре свега, као тежак болесник, коме је неумитан крај близу.

Покушавајући да у Пакрацу оживе оближње Бучје из Бакиних сећања, Подунавци су настојали да „цуркомзадовољна атмосфера" и предратно преобиље не омету живот грађанске класе прве Југославије у међуратном периоду. Свесни промена које је Светски рат донео, они су потенцирали старински, успорени живот, а

од два насеља, Гоњег и Доњег Рајића, уједињеног административно тек 1981. године. У Доњем Рајићу и данас постоји православна парохијска црква Преображења Господњег из 1813. године, срушена у Другом светском рату, обновљена 1985, те девастирана 1995, а поново освећена 2022. године. У обједињеном Рајићу данас живи 752 становника, док је на попису из 1991. било 805 (56,53%) Срба мештана. У овом селу је, до данас у потпуности неистражена, масовна гробница српских војних и цивилних жртава хрватске операције *Бљесак* из маја 1995. (Gelo 1998; *Popis stanovništva, kućanstava i stanova 2021*, „Веритас: У Доњем Рајићу међу српским жртвама и пет жена", Радио-телевизија Републике Српске, 28. 6. 2012. https://www.rtrs.tv/vijesti/vijest.php?id=64367, Приступљено октобра 2024.)

16 „Баки се ово ништа није свиђало и није се устручавала да то каже. Чим би, рецимо, аустроугарска војска негде на бојишту однела победу, читано је наређење да се на свим кућама истакну државне заставе. Када би негде изгубила, метане су црне на место државних. Бака је једанпут метнула црну на своју кућу и више је није скидала. *Ах, једнако ћу морати сутра да је мењам*, рекла је полицајцу који је био послат да је опомене." (350)

17 „Буни се, буни се синко, рекао му је Мирон који је, поред тога што је био владика био и паметан човек. Без таквих се ништа не би мењало. Набоље – додао је размисливши – али води рачуна о деци. Они ништа не знају о краљу а морају да имају хлеба" (351).

> успомене на Бучје које су често препиричаване слушали су са пијететом као родослов или историју племенске породице чији корени леже у времену Хенрти Плантаџенета или Луја X. Са тужном извесношћу увиђајући скору пропаст чак и илузије о враћању Бучја, Подунавци фон Бучје су се још жешће трудили да је задрже што је могуће дуже (352–353).

Породична прикљученија из предратних, као и поратних времена, својим издвојеним садржајима свакако заслужују и посебне радове. Ванбучајске локације и прилике нису много измениле Подунавце, који су у себи задржали особине својих родоначелника, остајући једнако пречански духовити и шармантни, али не либећи се ни да искажу ставове због којих овај рукопис, у поратно време, не да није могао бити, при здравом разуму, узет у разматрање као објављив, него би, управо због тих ставова, његов аутор заслужио карту за преваспитавање на извесном јадранском *отоку*, надајући се да није једносмерна.

Митско Бучје у Селенићевом имагинаријуму простор је самерив са Прустовим Комбреом. У својој краткој и недовршеној породичној хроници, трагању за ишчезлим временом и тада још живим, али занавек остављеним простором, можемо да слутимо заметак идеје о већем романескном циклусу, који је млади Боба могао да осмисли и скицира, а позни Селенић, свакако, да напише, да живот и прикљученија нису наметнули друге, сличне, а ипак различите теме његовог стваралаштва.

Стварносно Бучје, након више векова постојања и опстојања, данас је (п)остало само локалитет,[18] а Протин храм у њему сабориште на отвореном.[19] Породична кућа, музеј протекелог времена, данас може, тек

18 Бучје је некада било административни центар источног дела Пакраца, са школом, задругом, трговинама, предузећима и домом здравља. Данас има само 13 становника. (*Popis stanovništva, kućanstava i stanova 2021*, str. 23). Иако је на мађарском попису 1829. пописан исти број домаћинстава, у њима је тада живело 140 православних верника (Nagy 1828), да би такође 13 становника било и на попису из 1857. Врхунац популације досегнут је 1971, са 182 становника. Становништво је увек већински било српско, а пред грађански рат 1991, у селу је живело 129 Срба и 10 Хрвата (Gelo 1998). На самом почетку рата, сабирни центар локалних крајишких институција за заробљене хрватске војнике налазио се у селу. Српска историографија заборавла је готово на хрватску *редарствену* акцију *Оркан*, у зиму 1991, кад су, 26. децембра, Бучје заузели, етнички очистили и девастирали припадници хрватске војске. Након тога, у већ ненасељном месту, налазио се пункт Уједињених нација, све до западнославонског погрома у *Бљеску* 1995, након кога је и остатак села до темеља спаљен. У поратном добу, у њега се вратило мање од 30 становника (2001), да би већ 2011. само 17 људи трајно живело у њему.

19 Црквени храм Вазнесења Господњег у коме је Дједа службовао представљао је један од најлепших сакралних споменика тог дела Славоније, подигнут на темељима старе цркве посвећене Светом Николи током 18. века, а више пута обнављан у наредном периоду, од чега 1852. и 1895. темељно. Путопис Мите Петровића из 1890, баш у доба службовања проте Подунавца, детаљно га дочарава: „[...] мало даље на још вишем месту стоји опет за себе на отвореном пољу бучка црква. Свуд у около је пусто, па у толико већма изненађује појава прилично велике, нове цркве. Црква у Бучију зидана је још пре 100 година. Године 1852. обновљена је и тада је подигнут на њој торањ на октогон. Испод главног торња виде се још четири мала торња са шиљцима. Та претовареност не издаје лепо и цела црква изгледа ради шиљака некако неправославно. Порта око цркве, или као што тамо зову цинтор, није ограђена, али се свуд уоколо налази диван ред од красних, високих грабова. Код цркве са стране налази се парохијалан дом и зграда за школу, која полагано опада" (Петровић 1890: 33). Обновљена опет 1936. године, на самог Светог Саву 1942, црква је занавек нестала у пламену. Након Другог светског рата, сам храм није више обнављан, а на месту цркве, стајао је православни крст и спомен обележје које су, још шездесетих

кроз ова сећања Слободана Селенића, да буде – бар у мислима, пошто је стварност много поразнија[20] – реконструисана, јер суштинску узајамност временских и просторних односа овог хронотопа занавек имамо сачувану само у породичној хроници Подунаваца фон Бучје, која је, одстојавши седам деценија у рукопису, сасвим завредела опстојање и најширу, пуну читалачку пажњу и разумевање.

Литература:

Бајчета, Владан. *Књижевност с предумишљајем: Стваралачка биографија Слободана Селенића*. Нови Сад: Академска књига, 2023.

Вуковић, Сава. *Српски јерарси од деветог до двадесетог века*. Београд: Евро / Подгорица: Унирекс / Крагујевац: Каленић, 1996.

Јовановић, Слободан. *Културни образац*. Београд: Стубови културе, 1995.

Кнежевић, Гојко. *Порекло презимена, село Јошан (Удбина, Лика)* у *Удбина и њена села*. Сремски Карловци: Каирос / Инђија: Штампа-Кнежевић, 2010.

Крестић, Василије. *Историја Срба у Хрватској и Славонији 1848–1914*. Београд: Политика / АШ Дело, 1992.

Крстановић, Здравко. *Животопис Павла Соларића*. У Павле Соларић. *Гозба: сабране пјесме*, Београд: Српско културно друштво „Зора", 1999.

Орсић, Срђан. *Чегрст и камашне: Есеји о делу Слободана Селенића*. Загреб: Просвјета, 2014.

Петровић, Мита. „У Горњој Славонији: путописне слике". *Летопис Матице српске*. 59. 162. 1890. 29–52.

Рабле, Франсоа. *Гаргантуа и Пантагруел*. Београд: Дерета, 2002.

Сремац, Стеван. *Поп Ћира и поп Спира*. Београд / Сарајево: Издање И. Ђ. Ђурђевића, 1894.

Стојадиновић, Бојана. *Велеиздајнички процес Србима у Загребу 1908–1909. у србијанској штампи: Политика, Самоуправа, Одјек, Правда*, у *Споменица Историјског архива „Срем"*. 10. 10. 2011, 65–87.

Чернишевски, Николај Гаврилович. *Шта да се ради?* Београд: Државна штампарија, 1871.

година двадесетог века, власти уклониле, по директиви локалног СУБНОР-а, састављног већином од локалних Срба. Тек по окончању последњег рата, верни народ купио је на лицитацији бившу зграду сеоске амбуланте, преуредивши је у молитвени простор. На бившем црквишту, као некада око храма, и даље се обележава Спасовдан: не више уз песму и игру, као вековима пре тога, него молитвеним поменом за све пострадале.

20 Заједно са храмом, на Светога Саву 1942, *сусједи* су се занавек осветили и *другости* парохијског дома у Бучју, спаливши га до темеља. Својом велелепношћу и изобиљем, био је сметња, као и петокуполна црква поред њега, тада отворено државно прокламованој „јединоспасавајућој" религији. У поратном, братско-једнистеном друштву, по директиви, самоуправно опраштајући непокајани злочин, бучјански Срби подигли су, од средстава самодоприноса, на месту парохијског дома, Задружни дом. Они који су педесет година раније спалили кућу Селенићевих предака, једнако су, крајем прошлог века, пресудили и грађевини дигнутој на његовим темељима, која до дана данашњег стоји у рушевинама.

*

„Веритас: У Доњем Рајићу међу српским жртвама и пет жена", Радио-телевизија Републике Српске, 28. 6. 2012, https://www.rtrs.tv/vijesti/vijest.php?id=64367, приступљено октобра 2024.

*

Balašević, Đorđe. *Dodir svile*. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin", 2001.

Gelo, Jakov. *Narodnosni i vjerski sastav stanovništva Hrvatske, 1880–1991: po naseljima*. Zagreb: Državni zavod za statistiku Republike Hrvatske, 1998.

Nagy, Lajos: *Notitiae politico-geographico-statisticae inclyti Regni Hungariae, partiumque eidem adnexarum. 1*. Budae: Landerer, 1828.

Naselja i stanovništvo Republike Hrvatske 1857–2001. https://web.dzs.hr, приступљено октобра 2024.

Popis stanovništva, kućanstava i stanova 2021, *Statistička izvješća*. Zagreb: Državni zavod za statistiku Republike Hrvatske, 2022.

Prop, Vladimir Jakovljevič. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta, 1982.

Srđan Orsić

Pondunavci von bučje: historiosophical reading Of the family chronicles of Slobodan Selenić

The mythical Bučje in Selenić's imaginary space is comparable to Proust's Combre. In his short and unfinished family chronicle, through the search of a descendant of the Podunavac family for the vanished time and the space left behind, we can sense the embryo of the idea of a larger novelistic cycle, which young Boba could have designed and sketched, and the late Selenić could certainly write, give life and experiences did not impose other, similar, yet different themes of his creativity. Looking at the literary legacy of Slobodan Selenić published as a attachment to Vladan Bajčeta's book *Literature with Premeditation*, this work vivisects, through segments of the Family Chronicle, the details that make it an invaluable part of the creator's oeuvre. Through the observation of the chronotope, historiosophical reading and detection of perhaps primarily unobservable literary-historical data and details, the biographical story of the origin is placed in a historical context. At the same time, the story of the almost complete disappearance of a derelict part of the Serbian nation, interwoven with the details of their private life and centuries-old existence and survival, conjures up a former time and a forgotten world and people, as well as everyday life, seemingly idyllic, but in fact full of content and unimaginable reasons for the most tragic events that followed.

Keywords: Slobodan Selenić, biography, chronotope, family chronicle, context, historiosophy, imagology, history of private life, auto-image

821.163.41.09-95 Селенић С.
COBISS.SR-ID 186535177

Владан Бајчета
Институт за књижевност и уметност, Београд
bajcet@yahoo.com

ПРЕВЕНТИВНА КРИТИКА: РЕЦЕНЗИЈЕ ИЗ ОСТАВШТИНЕ СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Кључне ријечи: рецензија, поговор, критика, рукопис, Данило Николић, Јован Христић, Исак Башевис Сингер, Јуџин О'Нил

Апстракт: У Селенићевој књижевној оставштини пронађена је, између осталог, фасцикла са осам према намјени сродних текстова. Ријеч је о рецензијама рукописа домаћих и страних аутора, које је писац сачинио за потребе њихових ондашњих српских издавача (СКЗ, БИГЗ, Трибина). У питању је пет дјела на српском, једно преведено са словеначког и два са енглеског језика: Данило Николић, *Списак заслуга*; Јован Христић, *Чехов, драмски писац*; Исак Башевис Сингер, *Кафкин пријатељ*; Јуџин О'Нил, *Црнина приличи Електри*; Добрица Ћосић, *Бајка*; Душан Ковачевић, *Балкански шпијун*; Владимир Арсић, *Бајка о сањару и псу*; Јоже Јаворшек, *Како је то могуће*. Мада се у свом списатељском раду Селенић бавио искључиво *позоришном* критиком, ови текстови откривају га у специфичној улози *превентивног критичара* – како је оцјену необјављених дјела именовао читалац свих Селенићевих романа у рукопису, критичар Борислав Михајловић Михиз. Неколико текстова објављено је у виду поговора конкретних књига, а поједини су изашли као прикази у књижевној периодици. У овом раду пажња је посвећена до сада непубликованим текстовима, који су стручној јавности по природи ствари остали непознати. Осим анализа и вредносних судова који су од извјесне важности за разумијевање самих дјела о којима говоре, из ових текстова могу се ишчитати одређена поетичка становишта битна за разумијевање самог Селенићевог романсијерског рада, па и његовог укупног књижевног и интелектуалног ангажмана. Промишљање појединих питања покренутих у овим рецензијама открива пишчева опсесивна интересовања, којима је пажњу посвећивао и на другим мјестима у свом опусу. На крају рада доносе се транскрипти непубликованих рецензија.

Слободан Селенић ушао је у књижевност као *позоришни* критичар и преко двије деценије (1956–1978) истрајао је у том послу, водећи одговарајућу рубрику у *Борби*, а потом и у *Политици експрес*. Професор драматургије, теоретичар и антологичар драме држао се свог подручја и није

искорачивао у поље *књижевне* критике, осим у неколико изузетака који су махом и били у вези са ужим подручјем његове компетенције. Тако су и поговори *Балканском шпијуну* Душана Ковачевића и *Бајци о сањару и псу* Владимира Арсића и даље у домену театролошких анализа, иако су предговор *Бајци* Добрице Ћосића и приказ књиге *Како је то могуће* Јоже Јаворшека нешто даље од Селенићевог изворног критичарског регистра (в. Селенић 1976; Селенић 1982; Селенић 1983; Селенић 1984). Бројчани однос неколико стотина позоришних критика и свега четири публикована текста свједочи да је ријеч о пријатељској, уредничкој, менторској или некој другој дужности, коју Селенић није желио да избјегне иако се прилично строго држао свог еснафског круга.

Тако је и са необјављеним текстовима: оцјене књига *Чехов, драмски писац* Јована Христића, као и драме *Електри приличи црнина* Јуџина О'Нила и даље су везане за Селенићев театролошки/позоришнокритички ангажман, док су мишљења о рукописима *Кафкин пријатељ и друге приповетке* Исака Башевиса Сингера и *Списак заслуга* Данила Николића пишчев узгредни рецензентски посао. Нема сумње да је Селенић као тадашњи члан уредништва Српске књижевне задруге, у којој су објављена последња два наслова, по својој дужности имао да дâ процјену рукописа понуђених за штампу у тој издавачкој кући (за Николића је други рецензент био Марко Недић, а за Сингера Владета Јеротић). О томе свједочи и рутинерско препричавање садржаја у сврху упознавања колегијума са самом материјом, али и уравнотеженост и хладноћа са којом се смјењују позитивни и негативни судови поводом умјетничке вриједности дјела о којем је ријеч. Селенићев проницљив суд пратило је познавање прилика у књижевним констелацијама, које је превазилазило његове уже надлежности. Тако поводом Сингеровог *Кафкиног пријатеља и других приповедака* Селенић између осталог запажа:

> Ниједним приповедачким поступком, наравно, Сингер неће ни у овој збирци изненадити читаоца упућеног у савремена књижевна збивања, али озбиљно и дубоко разумевање сопственог народа, благи, деликатни смисао за хумор, вештина да на мало простора и са неколико потеза нацрта изванредно пластичан карактер, препоручују његову литературу. Ма како посебан, на једном сложенијем плану Сингеров свет је препознатљив и у општељудском смислу, проверљив и у искуству неприпадника ове чудно упорне и издвојене сексте [Архива].

Ништа мање, Селенић је имао слух за деликатне поетичке нијансе у рукопису који оцјењује, сагледавајући га луцидним погледом ажурног читаоца актуелне домаће продукције, какав је случај у тексту о Николићевој књизи:

> Основна вредност Николићевих приповедака је у томе што су се у њима кондензовале добро одабране, типичне ситуације, ликови, сукоби, локације из живота које тако добро познајемо да их у животу више и не региструјемо. Људи, места, разговори које и не примећујемо више због њихове неупадљивости, тако, као да поново откривамо у Николићевој прози [Архива].

На подручју Селенићеве примарне стручне спреме очекивано се открива још дубља критичарска оштроумност, која рецензентски посао уздиже на ниво есејистичких опажања и закључака, као поводом Христићеве студије о Чехову:

> Са страшћу и умећем избегавајући сваки облик целомудрености, устаљену и кабасту критичарску лексику, олако ослањање на познати метод, Христић нам уз очаравајућу лакоћу саопштава готово без изузетка ону врсту истина (о Чехову) које смо, чини нам се тако, одувек знали јер се у артикулацији даровитог критичара појављују као несумњиво и једино могуће објашњење. Већ сам раније запазио да су најзначајније есејистичке књиге које сам прочитао по правилу имале ту особину, можда стога што су велике истине, у једној својој димензији макар, увек баналне [Архива].

Дубоко упућен у ондашње тенденције театарског живота на глобалном нивоу, Селенић је прецизно сагледавао и трендове који су означавали помодна кретања драмске књижевности његове епохе. Тако је О'Нилов најновији комад сагледао у свјетлу понекад и претјеране и некритичке примјене психоаналитичких сазнања, што у великој мјери карактерише литературу дуже од једног стољећа:

> „Електри приличи црнина" јесте један од највреднијих покушаја да се у модерном америчком театру заснује трагедија. Позивање на сличност између проклетства куће Атреуса и догађања у кући Манонових из времена грађанског рата у Америци, свакако обелодањује ту намеру. Међутим, сасвим је очигледно да аутора ове драме, који је несумњиво упознат са Фројдовим истраживањима људске психе, много више занимају психолошке последице кривице коју осећају злочинитељи, него тамна и неизмерива дубина митских догађања. Страхота човекове природе, чудо зла које извире негде из дубина Лавинијине подсвести, морбидна везаност брата и сестре, у трећем чину постају, можда, са нашег данашњег становишта, када су Фројдове теорије доживеле озбиљне амандмане и постале опште место у књижевности – у извесној мери и неуверљиви и сувише тражени. Орест и Електра убијају због правде и жртве су свог злочина, јер су прешли дозвољену меру. Кристина, па после Лавинија и Орин, показују тако очигледно, нарочито у трећем делу, неуропатске симптоме, да читалац и нехотице помишља да би било добро послати их код доброг психијатра, што наравно, умањује катарзичне ефекте О'Нилове радње [Архива].

Позоришни критичар од заната показао је не само у рецензијама драмских и театролошких, већ и у оцјенама публицистичких, есејистичких и прозних текстова изворну критичарску окретност, која се није интензивније испољавала једино услед пишчеве уздржаности од мијешања у туђи посао. Претходно су дате само неке од карактеристика Селенићевих *узгредних* рецензија: у самим текстовима који слиједе у прилогу откривају се и остали квалитети његовог критичког писма, који се још подробније могу упознати сагледавањем у контексту неколико поменутих објављених предговора/поговора/критика. Овај рад премијерно доноси неколико чланака из корпуса непубликованих текстова Селенићеве оставштине, који ће, скупа са осталим релевантним налазима, потенцијално запремати последњи том његових планираних *Сабраних дела*.

Литература:

Селенић, Слободан. „Самоубиство као антисловеначки чин”. *Дело*. 22. 3. 1976. 111–126.

Селенић, Слободан. „Поговор”. У: Душан Ковачевић. *Балкански шпијун*. Београд: Трибина, 1982. 91–93.

Селенић, Слободан. „Поговор”. У: *Ка новој драми*. Београд: Трибина, 1983. 173–175.

Селенић, Слободан. „После осамнаест година”. Добрица Ћосић. *Бајка*. Београд: БИГЗ, 1984. 398–406.

ПРИЛОЗИ
Необјављене рецензије Слободана Селенића

ДАНИЛО НИКОЛИЋ: „СПИСАК ЗАСЛУГА”

„Списак заслуга” Данила Николића јесте збирка од осам приповедака. Аутор је пре ове објавио шест збирки приповедака (једну, „Они су волели срне” и у Српској књижевној задрузи) од којих су три намењене деци. Свих осам приповедака у понуђеној књизи су самосталне, ситуације ни на који начин нису повезане, лица у свакој од њих су нова (осим што се Мутап, политичар, јавља у две, иначе сасвим различите фабуле). Ако књига, упркос тога, делује као целина, то је стога што су све приповетке осим прве („Последња вожња”) описују савремени Београд и његове житеље. „Лаки дани на Лападу” са благом сетом, много симпатија и разумевања, описују групу Београђана на летовању, доконих и вољних да међусобно размењују анегдоте из својих живота. „Сан и несан” је, поред приповетке по којој је име добила цела збирка, најамбициозније конципована. Аутор ће нам прво врло успело мада тек са неколико потеза, насликати карактер и основну егзистенцијалну ситуацију једног од милион наших суграђана, извесног поплашеног и педантног Бранислава Шушука, да би нам потом у приповетки показао, као у Кундериној „Шали”, какве све последице може имати сан једног члана колектива, ако у колективу борба за самоуправни опстанак и амбиције за чување позиција добију за нас типичне и из живота препознатљиве облике. Кратка причица „Код Адамовића, у продавници делова” дешава се на Вождовцу и срачуната је на поенту која није довољно ефектна и јасна, због чега и поука делује у извесној мери натегнуто и тражено. „Друго одело” је духовита, иронична прича о службенику позоришта коме на прагу велике самоуправно-функционерске каријере, непосредно пред састанак Самоуправне заједнице на којој треба да одржи свој први говор – пукну панталоне. „За успомену и дуго сећање” је прича о сусрету два човека који откривају да су им се животни путеви пре много година, у

једном битном тренутку, пресекли, мада се никад нису упознали: један је из опортунизма гласао против штампања студије другог – одлука која је покренула колоплет несретних околности што су довеле до стања које нам се саопштава у презенту приповедања: професор књижевности сада живи од прављења дрвених сувенира. „Одлике и одликовања" су прича о једном недовршеном човеку, можда и сама на известан начин недовршена. Коначно, „Списак заслуга", заједно са „Сном и несаном" најбоља и најдужа прича у збирци (ове две приче износе шездесет од сто тридесет пет страница збирке), приказује смрт једног одговорног друга и колико банално толико типично понашање живих који га сахрањују.

Основна вредност Николићевих приповедака је у томе што су се у њима кондензовале добро одабране, типичне ситуације, ликови, сукоби, локације из живота које тако добро познајемо да их у животу више и не региструјемо. Људи, места, разговори које и не примећујемо више због њихове неупадљивости, тако, као да поново откривамо у Николићевој прози. Келнери који три пута наплаћују свадбени ручак разметљивим Србима у борби за репутацију највећег и најбахатијег трошаџије, руководиоци осорни према потчињенима и у сталном страху од претпостављених, разне незгоде са нељубазним и незаинтересованим продавачицама, бивше жене и састанци за време радног времена, врући, прашњави београдски асфалт и муке са паркирањем, редакцијска апатија и дволичност, једу свет у коме се наш приповедач креће. Све његове фабуле и људи узети су из типично фељтонистичког ревира, али стичу либералност, углавном, због доброг избора који им прибавља извесну општост и ненаметљиву типичност, због хумора, благог, ироничног, са укусом држаног под контролом, а понајвише због стварног познавања менталитета, нашег, милионске масе београдских дођоша. Извесна несолидност, одсуство солидарности, површност, коју је Нушић тако сјајно уочио и представио својим народним посланицима и сумњивим лицима, открива се кроз Николићеве приповетке међу нашим савременицима и сугрђанима као трајна цивилизациска особина, као далеки али прави узрочник нашег друштвеног, породичног, политичког и свакојаког поступања.

Са великом смелошћу Николић оставља своје приповетке у сфери тако обичног да на моменте морамо асоцирати неке журналистичке поступке, одриче се драматизовања, увеличавања, било карактера било ситуације, ради упадљивости или занимљивости, ради већег значаја. Све је у његовим приповеткама баш онако како се то обично и посвуда дешава, а задовољство које читалац налази у њима произилази из препознавања себе у смешним димензијама ништавности свакодневног живљења. У слабијим тренуцима, понека приповетка задобије тон репортаже са лица места и данас, али Николићу, углавном, успева, проницљивом дијагнозом, тачно пронађеном репликом, вешто, у пар потеза направљеним карактером, да услоји ситуацију, проблематизује свакодневно до нивоа лако читљиве, непретенциозне, једноставне прозе.

Слободан Селенић

ПОУКА О СПИСАТЕЉСКОМ ПОШТЕЊУ

Јован Христић: *Чехов, драмски писац*, Нолит, Београд, 1981.

Књига Јована Христића „Чехов, драсмки писац" која у осам поглавља луцидно проналази нове углове гледања или уверљиво образлаже амандмане на досадашња мишљења о великом руском драматичару сигурно ће, и са добрим разлогом, изазвати живо занимање позоришних људи, књижевних и позоришних критичара и свих којима је Чехов драг писац. Несумњиво значајна као озбиљан увид у дело значајног писца, дакле, по ономе што говори, Христићева књига је можда још значајнија по томе како говори.

Недавно је у једном чланку Драгутин Гостушки пренео поверавање једног народног лекара са Тахитија: „Ја лечим своје земљаке на тај начин што им просте ствари представљам као компликоване", каже он простодушно, и не знајући наравно колико је књига, којима недостаје дубокоумности, написано управо због тога на претерано компликован начин.

Христићева метода излагања је сушта супротност методи тахићанског надрилекара. Са страшћу и умећем избегавајући сваки облик целомудрености, устаљену и кабасту критичарску лексику, олако ослањање на познати метод, Христић нам уз очаравајућу лакоћу саопштава готово без изузетка ону врсту истина (о Чехову) које смо, чини нам се тако, одувек знали јер се у артикулацији даровитог критичара појављују као несумњиво и једино могуће објашњење. Већ сам раније запазио да су најзначајније есејистичке књиге које сам прочитао по правилу имале ту особину, можда стога што су велике истине, у једној својој димензији макар, увек баналне. (Ја наравно нисам пре читања ове књиге помишљао да је најважнија особина модерне драме то што је њена историја уствари историја односа романа и драме; или да Чеховљева драмска прича мора да се пробија кроз низ других животних прича да би нас писац учинио свесним великог позорја људског живота на чијем се хоризонту оцртавају елементарне силе што уобличавају наш живот; или да Чехов није могао бити близак интелектуалцима свог времена (линија која води од Бјелинског преко Добољубова до Чернишевског и Писарева) „који су као и добар део... данас бисмо рекли левих интелектуалаца, одувек више веровали својим спекулативним конструкцијама него стварности", јер је Чехов најодданији писац управо те стварности; или да код Чехова „реалистичка драма престаје да буде само слика свакодневног живота... и постаје драмска форма која нас води ка оној равни посматрања човека" што је налазимо код Софокла или Шекспира – па ипак, читајући књигу стално имам утисак да све то само нисам изговорио пре него што сам наишао на Христићево штиво.)

Књигу једноставну као што је Христићева може да напише само писац великог читалачког искуства, великог знања о предмету о коме пише и велике самоуверености. Христић верује да оно што је домислио треба саопштити тако како је смишљено. Он нема потребу да се покрива ауторитетом познатог метода или мишљењем претходника, али је баш зато та мишљења морао детаљно упознати. Ту спрегу знања и невиног погледа који се баца на конкретно драмско дело као да је сад, без претходне најаве,

стигло на анонимни конкурс за позоришни текст, веома је тешко остварити у мери у којој је то успело Христићу, захваљујући, свакако, и његовом свесном напору да побегне од сваког шаблона мишљења, а најдаље од помодних критичарских школа и метода.

Да му је тај изравни критичарски поступак – ја и дело смо се срели, да видимо што је из сусрета произишло – врло важан (колико и студирање Чеховљеве драматургије), Христић не казује нигде отворено, али у књизи о Чехову можда и нехотице отркива у једној малој белешки у библиографији. Обавештавајући читаоца о књизи М. Григорева, Христић каже да данас звучи наивно, „али како је неоптерећена често егзотичном терминологијом и методологијом модерне критике, њу је још увек занимљиво и упутно прочитати".

Из истих разлога упутно је прочитати и Христићеву књигу. Одиста је освежавајуће списатељско поштење, одсуство сваке критичарске мистификације, упорна тежња ка што већој једноставности, ако не више, оно исто колико је инструктивна и корисна Христићева студија о Чехову и модерној реалистичкој драми. Заморени „езотеричном терминологијом и методологијом модерне критке", Христићевог „Чехова" примамо као необичан и утолико дражи поклон онима који верују да читање књиге мора да буде између осталог и уживање за читаоца.

С. Селенић

ISAAC BASHEVIS SINGER: „A FRIEND OF KAFKA"

Сингерова збирка приповедака „Кафкин пријатељ" пета је коју је написао добитник Нобелове награде за књижевност 1978. године, до тада углавном познат само ужем кругу читалаца заинтересованих за литературу писану јидишем. Претходиле су јој збирке „Гимпел луда", „Кратки петак", „Séance" и „Спиноза из трговачке улице", али по мишљењу двојице америчких критичара (V. S. Pritchett i Donald Gropman) „Кафкин пријатељ" је Сингерова најбогатија и најрепрезентативнија приповедачка колекција.

Књига садржи 21 приповетку дужине од пет до двадесетак страница. Одмах упада у очи да у дванаест прича Сингер описује омиљени миље – јеврејску заједницу, људе и догађаје из предратне Пољске, док у седам описује ситуације из САД у које је емигрирао још пре II светског рата и у којима је провео већи део живота. Једна приповетка се дешева у јеврејској колонији поред Буенос Аиреса, а једна у Израелу.

Међу приповеткама из Пољске, разликују се тематски три групе. У прву би спадале приповетке у којима се описују људи и догађаји из старе, традиционалне, верски и морлано крајње ортодоксне и затуцане јеврејске провинције, из неких заумно сегрегованих Малопола и Бешева поред којих суседни Лублин изгледа као бескрајно далеко и несхватљиво чудо од урбанизованости и световности. Такве су: „Гости у зимској ноћи", прича о изненадној посети заборављене тетке, чак и за ортодоксну породицу при-

поведача дечака претерано старовремске особе, која, дочекана са отпором и гневом, успева да освоји све својом пожртвованошћу, природном несебичношћу и мудрошћу народске светице; „Загонетка", прича о лепој жени младог Јеврејина, крајње покорног строгим законима понашања у јеврејској заједници, психолошки осакаћеног сексуалним васпитањем, – која одбегне са једним „gentile" нејеврејином, и то баш са месаром који се бави гајењем и клањем свиња; „Алтеле", прича о некој врсти женског еквивалента затуцаног младића из претходне приче, која лута у потрази за врачем који ће је излечити од неплодности све док муж, због њеног сталног одсуствовања, не побегне, а онда, заволевши лутање, она лако и задовољно потрагу за дететом замењује потрагом за одбеглим мужем; „Помодарка", прича о патолошкој љубави једне девојке, затим жене, на крају леша, према лепом одевању, страсти због које ће променити и веру, јер њена, јеврејска, не дозвољава да буде сахрањена у раскошном руху; „Опклада", прича која почиње замишљу прови[нци]јалне групице беспослених младића да преплаше свог хвалисавог познаника, који се клади да ће провести ноћ са мртвацем у колиби, и која се завршава двоструком смрћу учесника у опклади. У ову групу бисмо сврстали и две које се одигравају на релацији Паланка-Лублин-Варшава: и „Светогрдник" и „Има нечег тамо" говоре о побуни против Бога која у оба случаја води јунаке, дивљег и неукротивог Чазкелеа, односно побожног и ортодоксног Рабиа Нехемију, из провинције у град: веровати се може онако како верују Сингерови јунаци – само у забитој провинцији његове јеврејске Пољске.

У свим овим приповеткама на брилијантан начин се обелодањује Сингерово интимно познавање и дубоко разумевање средине коју описује, свакако са пишчевом супериорном свешћу о њеном догматизму и заосталости, али са пуно заштитничке љубави и сете. То је један крајње ортодоксан, крајње парохијалан и крајње сегергован свет. У Сингеровој Пољској – а видећемо да ће се слична ствар поновити и у Америци или Аргентини – нема Пољака и Американаца, нема чак ни Лублина ни Њујорка, мада се у њима радња одиграва. Постоји само јеврејски гето са својим митовима, својим становницима, својом стварношћу до које остали свет стиже спорадично тек као удаљени одјек, као космичка претња о којој се ништа не зна и из разумљивих разлога не говори, да се језик и мисли не би поганиле неправоверношћу. Једини „gentile" који се умеша у ову групу приповедака јесте онај окрутни свињски месар са којим одбегне лепа и распусна Нехеле, али ни њега ми приповедачки „не видимо", он постоји само у вести о догађају, у књижевном смислу он је само – нејеврејин. Додуше, ми сазнајемо током приповетке да нечисти кољу свиње прекопута, географски свет „gentile-а" је одмах ту, али он је у сингеровој провинцији и бескрајно далеко, нечујан и невидљив све док на неприродан начин не продре у зачарано краљевство гета.

Све приповетке су написане у првом лицу. Али аутор приповеда своје успомене, или то неко други чини (на пример, помодаркина суседка у „Помодарки"), или аутор пажљиво и ћутљиво слуша исповест неког ко препричава свој живот (већина приповедака могла би да се опише као: један живот на пет страница, а цео је на њих стао). У првој групи приповедака аутор је углавном приповедач својих сећања из детињства или ране младо-

сти. Међутим, сећања су му тако аутентична, детаљи тако неизмишљиви, очигледно доживљени, да имамо утисак да читамо нечији дневник, а не литературу, да Сингер ништа није измислио, већ се свега само сетио. Дечак је заиста све то доживео, одавно, у једном другом свету који сада боље разуме него онда; описани људи су његови суседи; сви они заједно постоје у носталгичној прошлости, апсолутно одвојени од осталог света, у свом предграђу као у идеолошком и националном резервату око кога, можда и постоји неки други народ, други обичаји, али о њима ни аутор ни његови провинцијални и правоверни јунаци не знају ништа.

Нешто мању, али сличну изолованост срећемо и у другој групи прича из Пољске, оних које се дешавају у Варшави. Оне су много светскије, малополска и лублинска визура се шири, аутор-приповедач је сад већ еманциповани писац, људи које описује су видели света и проживели буран живот, али, наравно, и они су Јевреји, успомене су им везане за ову заједницу, разговор се води у клубу јеврејски писаца у Варшави. У ову групу спадају две приповетке које су међу најбољима у целој збирци: „Кафкин пријатељ" и „Др. Бибер". Прва на изванредно пластичан начин представља карактер Жака Кона, бившег глумца, наравно, у јидиш театру (познавао је Кафку и без успеха покушавао де га уведе у сексуални живот, о чему увек изнова прича аутору – младом јидиш писцу који му увек после сусрета позајми по неки злот), сада болесног старца који се у клубу још увек појављује бонвивански усправан и обучен, колико му то додзвољавају очајне материјалне прилике. „Дан проводи у оксигенској комори, а увече се изнова рађа као Дон Жуан", говоре о њему злобници, па ипак, захваљујући невероватном сплету околности, такав какав је, он у свом бедном поткровљу проведе луду ноћ са лепом и младом пољском грофицом (друга „gentile" које се пробила у Сингерову збирку). И „Др. Бибер" је портре, сличан типолошки са Жаком Коном. И он је остарели и офуцани заводник, који једва саставља крај са крајем али му се срећа насмеши: жени се богатом миражџиком и своје бедно таворење самењује пуним благостањем. Међутим, то очигледно није за Др. Бибера. Он за једну ноћ прокоцка 40.000 жениних злота, сву њену уштеђевину, после чега га она напушта. Опет у беди, он је ипак задовољан развојем догађаја: „Једино се бојим – рече – да би Салче ипак могла де ми опрости".

У трећу групу прича из Пољске, спадају приче са фантастичним садржајем: „Приче иза фуруне" о наднаравном нестајању лица и ствари; „Оцачар" који падне на главу и постане видовит, што изазива низ неспоразума у малој јеврејској заједници, па чак и шире, а овим двема из Пољске, блиске су две приповетке из САД, такође засноване на необјашњивим, а стварним догађајима: у „Кафетерији", месту окупљања њујоршких јевреја на Бродвеју, бивша логорашица види Хитлера, а потом, аутор је види како се после своје смрти шета са човеком за кога такође зна да је умро; у „Силама", неки човек незна[на]ц, бануо у редакцију њујоршких новина на јидишу, прича Сингеру, чије је фанстастичне приповетке читао, о својој доказаној и провереној способности да предвиђа догађаје, нарочито смрт других, способности коју је изгубио окружен смрћу у концентрационом логору. Башевис третира невроватно као природно и могуће, без чуђења, али и без осећања

да га треба по сваку цену доказивати. „Одавно сам схватио – каже у приповетки „Шала" – да све оно што неко може да измисли, већ негде постоји".

Ако је из пољских приповедака јасно да Сингер апсолутно разуме јеврејску Пољску (јер друге Пољске у његовим пољским причама и нема), његове њујоршке приче као да су написане да би показале како апсолутно не разуме Сједињене америчке државе. Све представља несавладиву тешкоћу за Беси Попкин која се у приповетци „Кључ" упушта у безумну авантуру да оде до бродвејске самопослуге и купи нешто намирница; страшна је и савршено неразумљива боемска америка из Гринич Вилица коју забезекнути писац упознаје у приповетци „Шлоимеле", а ауторово осећање пуне отуђености можда је најбоље презентовано у једној одиста бизарној „Шали", у којој и против своје воље учествује приповедач, и која доводи до смрти филозофа и издавача велике јеврејске енциклопедије сред потпуног заборава, слуђености и изгубљености.

Међу боље приповетке ове читљиве, занимљиве, добре збирке, спадају и две „израелске". „Ментор" која [доноси] причу о успешном научнику, еманципованој жени и несрећној мајци чија се ћерка, из отпора, удаје за нешколованог шталског радника у кибуцу, говори о поразу и недовољности једног агресивног рационализма (мада сам, очигледно, није религиозан, опасно је у Сингеровом свету напустити традиције и обичаје); и „Син", који се дешава у Њујорку, али говори о сусрету, после двадесетогодишње раздвојености, оца са сином одраслим у СССР-у и Израелу.

Ниједним приповедачким поступком, наравно, Сингер неће ни у овој збирци изненадити читаоца упућеног у савремена књижевна збивања, али озбиљно и дубоко разумевање сопственог народа, благи, деликатни смисао за хумор, вештина да на мало простора и са неколико потеза нацрта изванредно пластичан карактер, препоручују његову литературу. Ма како посебан, на једном сложенијем плану Сингеров свет је препознатљив и у општељудском смислу, проверљив и у искуству неприпадника ове чудно упорне и издвојене сексте. Како сматрамо да традиционални књижевни поступак неће одбити, већ ће пре привући шири круг читалаца, препоручујемо ову књигу за штампање уверени да судбине Сингерових јунака пружају озбиљан и продоран увид у људску природу колико и у природу једног засебног, строго сегрегованог света.

Приповетке сам читао у енгелском преводу. Од двадесет и једне приповетке, шеснаест је на енглески превео аутор у сарадњи са другим преводиоцима, док у превођењу пет приповедака аутор није учествовао.

Слободан Селенић

[ЈУЏИН О'НИЛ, „ЦРНИНА ПРИЛИЧИ ЕЛЕКТРИ"]

„Црнина приличи Електри" („Mourning Becomes Electra") Јуџина О'Нила следи садржај Есхилове „Орестије" и сматра се најбрижљивије конструисаним делом најзначајнијег америчког драмског писца. Као и Ес-

хилова „Орестија" и О'Нилова драма се састоји из три дела. Уз нека битна одступања, наравно, „Агамемнону" из „Орестије" одговарао би „Повратак" из О'Нилове трилогије, „Жртви на гробу" – „Прогоњени", а „Еуменидама" – „Опседнути". Радња у три драме одвија се у једном мањем новоенглеском лучком граду негде 1865–66 године у кући Манонових. (Езра Манон и по звуку свог имена треба да подсећа на Агамемнона, исто као што Орин треба да асоцира име Ореста). У првом делу ми пратимо радњу у кући Манонових за време док се глава породице налази у рату. Кристина Манон, жена Езрина, води љубав са рођаком Адамом Брантом. Ћерка Лавинија, заљубљена у свога одсутног оца, обавешатава овог о томе шта се дешава у њховој кући. Када се Езра врати из рата, Кристина успева да га отрује. У другом делу видимо како мајка Кристина наговара свог сина Орина, који је за њу едиповски везан, да се ожени са Хејзел Најлс. У том свом науму Кристина би вероватно и успела, да у једној прилици Орин и Лавинија не чују разговор Бранта и Кристине из кога дознају да се љубавници спремају на заједничко бекство. Орин се одлучује: он убија Бранта и присиљава Кристину да изврши самоубиство. У трећем делу, затичемо Лавинију и Орина после повратка са дугог путовања. Они нису успели да се ослободе проклетства које лебди над кућом Манонових. Лавинија покушава да се извуче планираном удајом за Питера Најлса. Орин опет, пошто је показао према Лавинији пре љубавничку, него братску љубомору и привржености, згађен над собом, врши самоубиство. Ни Лавинија неће проћи боље: ужаснут лажним Лавинијиним признањем да је спавала са братом, Питер је напушта, а Лавинија доноси одлуку да се жива сахрани у проклетом дому Манонових.

„Електри приличи црнина" јесте један од највреднијих покушаја да се у модерном америчком театру заснује трагедија. Позивање на сличност између проклетства куће Атреуса и догађања у кући Манонових из времена грађанског рата у Америци, свакако обелодањује ту намеру. Међутим, сасвим је очигледно да аутора ове драме, који је несумњиво упознат са Фројдовим истраживањима људске психе, много више занимају психолошке последице кривице коју осећају злочинитељи, него тамна и неизмерива дубина митских догађања. Страхота човекове природе, чудо зла које извире негде из дубина Лавинијине подсвести, морбидна везаност брата и сестре, у трећем чину постају, можда, са нашег данашњег становишта, када су Фројдове теорије доживеле озбиљне амандмане и постале опште место у књижевности – у извесној мери и неуверљиви и сувише тражени. Орест и Електра убијају због правде и жртве су свог злочина, јер су прешли дозвољену меру. Кристина, па после Лавинија и Орин, показују тако очигледно, нарочито у трећем делу, неуропатске симптоме, да читалац и нехотице помишља да би било добро послати их код доброг психијатра, што наравно, умањује катарзичне ефекте О'Нилове радње.

Међутим, трилогија је вешто и брзо вођена, лако се и са занимањем чита, америчка критика хвали „чврстину језичког израза, гипкост радње, горућу лепоту карактера што овој драми обезбеђује заслужено место међу ремек-делима савремене драматургије у свету".

Драма је у више наврата са успехом извођена – први пут 1931. године у Њујорку, када се одржала на репертоару врло дуго (150 представа) упркос тога што је извођење трајало пет и по сати. Можемо тако рећи да

је ова трилогија, иако не највећи од О'Нилових позоришних успеха („Ана Кристи", „Чежња под брестовима" или „Дуго путовање у ноћ" су чешће и дуже били на светским позорницама) и у театарском смислу функционише добро. Она је, међутим, као штиво за читање можда и у извесној предности над другим драмама овог аутора, и због језичке перфекције о којој готово једнодушно говори америчка критика, и због богатог асоцијативног материјала које нуди стално, продуктивно поређење са Орестијом. Један од најпознатијх америчких критичара, Џозеф Вуд Крач то и наглашава, узимајући баш трилогију „Црнина пристаје Електри" као пример да је нађен у савременој америчкој драми језик који, иако не онако савршено као код Шекспира, ипак прати достојанство и величину трагичне акције.

Што се превода Драгослава Андрића тиче, он је успео да успостави равнотежу између два захтева које аутор очигледно поставља дијалогу у своме делу. Ово је било нарочито тешко постићи пошто су захтеви у основи супортни један другоме: требало је наћи језик који ће се носити са високим захтевима трагедије – што би рекао Т. С. Елиот, савремени јунак би требало да говори онако како би данас говорио кад би говорио у стиху – а ипак језик који ће имати ритам, чак колоквијалност савременог језика једне урбане грађанске средине.

Имајући све ово у виду, сматармо да би објављивање трилогије америчког нобеловца из 1936. године, било корисно.

Слободан Селенић

Vladan Bajčeta

Preventive Criticism: Reviews from the Legacy of Slobodan Selenić

A folder with eight texts with a shared purpose, among other things, has been found in Selenić's literary legacy. Those are the reviews of foreign and domestic authors' manuscripts written by Selenić for Serbian publishing houses of that time (SKZ, BIGZ, Tribina). Five of those works are in Serbian, one is translated from Slovenian and two from English: Danilo Nikolić, *A list of merits* [*Spisak zasluga*]; Jovan Hristić, *Chekhov, the writer of dramas* [*Čehov, dramski pisac*]; Isaac Bashevis Singer, *Kafka's friend* [*Kafkin prijatelj*]; Eugene O'Neill, *Mourning Becomes Electra* [*Crnina priliči Elektri*]; Dobrica Ćosić, *A fairy tale* [*Bajka*]; Dušan Kovačević, *Balkan Spy* [*Balkanski špijun*]; Vladimir Arsić, *A fairy tale about a dreamer and a dog* [*Bajka o sanjaru i psu*]; Jože Javoršek, *How's it possible* [*Kako je to moguće*]. Although Selenić wrote exclusively theater criticism in his literary work, these texts shed light on his peculiar role of a *preventive critic*— as the critic Borislav Mihajlović Mihiz, the reader of all the manuscript versions of Selenić's novels, entitled the evaluation of the unpublished works, A few of the texts were published as the afterwords of the said books, and some were published as reviews in literary journals. The paper focuses on the up-to-now unpublished texts, which have, quite naturally, remained completely obscure to the general public. Beside analyses and judgements of certain value for the understanding of the works themselves, the texts offer some poetical standpoints important for the understanding of Selenić's own novelistic work, and even his overall literary and intellectual engagement. Pondering on some of the questions raised in the reviews reveals the writer's obsessive interests, which he devoted attention to in his other works too. The end of the paper features the transcripts of the unpublished reviews.

Keywords: review, afterword, criticism, manuscript, Danilo Nikolić, Jovan Hristić, Isaac Bashevis Singer, Eugene O'Neill

ИНДЕКС ИМЕНА

Аврамовић, Марко 10, 199–213
Адам, Пол (Paul Adam) 300
Адамов, Артур (Arthur Adamov) 121
Ајзештант, Шмуел 218
Аледније, Рене (René Allendy) 119
Андрић, Драгослав 400
Андрић, Иво 69, 341
Аполинер, Гијом 117, 143
Арсић, Владимир 389, 390
Арто, Антонен (Antonin Artaud)118–121
Арчер, Вилијам (William Archer) 280, 337–339
Асман, Јан (Jan Assmann) 368
Ахметагић, Јасмина 217–228

Бабац, Марко 203
Бајчета, Владан 6, 29, 34, 38, 46, 50, 71, 79, 80, 82, 100, 111, 146, 147, 188, 191, 195, 199, 200, 209, 211, 229, 259–262, 265, 266, 268, 274, 278, 283, 291, 304, 306, 310, 312, 315, 316, 330, 352, 358, 363, 373, 377, 378, 389–401
Бал, Мике (Mieke Bal) 27, 28, 189, 190
Балашевић, Ђорђе 380
Балзак, Оноре (Honoré de Balzac) 62
Бандић, Милош И. 147, 152, 154
Бани, Жорж (Georges Banu) 127, 128, 131, 137
Батај, Жорж (Georges Bataille) 267
Бауер, Роџер (Rober Bauer) 297
Бахтин, Михаил (Михаил Михайлович Бахтин) 52, 166, 194, 230, 235, 241, 273, 279, 321, 322, 324–326, 329, 330
Бек, Џулијан (Julian Beck) 119, 120
Бекет, Самуел (Samuel Beckett) 121, 143, 145–151, 171, 173
Бесијер, Жан (Jean Bessière) 302, 303
Блум, Харолд (Harold Bloom) 357
Божовић, Гојко 188, 189, 240
Бојанић, Драгомир Гидра 152
Бојић, Милутин 104
Боливар, Симон (Simon Bolivar) 362
Борозан, Бранислав 131
Брехт, Бертолд (Bertolt Brecht) 92, 98, 117, 118, 122, 123
Броз, Јосип Тито 68, 85, 98, 180, 202, 203, 208
Брох, Херман (Hermann Broch) 316, 317
Брустин, Роберт (Robert Brustein) 120
Булатовић, Миодраг 6, 171, 180

Вајт, Хејден (Hayden White) 313
Валчић Лазовић, Нада 310
Велмар Јанковић, Светлана 49, 50, 181, 200, 369
Вергилије, Публије Марон (Publius Vergilius Maro) 62
Верлен, Пол (Paul Marie Verlaine) 296, 324
Вест, Ребека (Rebecca West) 21, 22
Видан, Ада 38
Вико, Ђанбатиста (Giambattista Vico) 305
Вир, Дејвид (David Weir) 290, 301
Витанов, Ристо (Risto Vitanov) 45
Витез, Антоан (Antoine Vitez) 123
Вителсбах, Максимилијан II Емануел (Maximilian II Emanuel Wittelsbach) 210
Виткјевич, Станислав (Stanisław Witkiewicz)143
Витман, Волт (Walt Whitman) 324
Витрак, Роже (Roger Vitrac) 119
Владушић, Слободан 285
Волох, Алекс (Alex Woloch) 230, 231
Вордсворт, Вилијам (William Wordsworth) 324
Вујисић, Данијела 361–375
Вуковић, Сава 381
Вукићевић, Драгана 236
Вучелић, Милорад 46, 349
Вучетић, Радина 201–204

Гаврић, Горан 10, 245–257

Гелнер, Ернест (Ernest Gellner) 352
Генеп, Арнолд ван (Arnold van Gennep) 218–220, 223
Гербран, Ален (Alain Gheerbrant) 226, 227
Григоровић, Бора 133
Гримблат, Стивен (Stephen Greenblatt) 193
Гротовски, Јежи (Jerzy Grotowski) 119, 120
Грујичић, Петар 10, 103–115, 357

Данбар, Вилијем (William Dunbar) 16, 17, 44, 211
Данте, Алигијери (Dante Alighieri) 124, 222
Дворниковић, Владимир 106, 107, 111, 112
Дедијер, Владимир 145
Делић, Јован 161, 163, 278, 367
Дел Пасо, Фернандо (Fernando del Paso) 210
Деретић, Јован 171, 323
Дикенс, Чарлс (Charles Dickens) 277
Димић, Мома 171
Долежел, Лубомир (Lubomir Doležel) 15, 229, 238
Дорт, Бернар (Bernard Dort) 125, 126, 138
Достојевски, Фјодор Михаилович (Фёдор Михайлович Достоевский) 194, 321, 322, 328–331, 367
Драговић Сосо, Јасмина 202
Дражевић, Ратко 356
Драшкић, Љубомир 135
Дудић, Драгојло 145
Дукреј, Гиј (Guy Ducray) 300

Ђармати, Ката 110–113
Ђилас, Милован 110
Ђурић Пауновић, Ивана 324
Ђурковић, Павел 19

Еко, Умберто (Umberto Eco) 14
Еслин, Мартин (Martin Esslin) 121

Жари, Алфред (Alfred Jarry) 117–122, 143
Жене, Жан (Jean Genet) 117–122, 143
Женет, Жерар (Gérard Genette) 165, 191
Живковић, Драгиша 190
Жикић, Бојан 147
Жилник, Желимир 203
Жујовић, Сретен 153, 178, 180, 205
Жунић, Драган 39, 40, 42, 283

Зерафа, Мишел (Michel Zéraffa) 264, 268
Зорић, Павле 188, 191, 331

Иберсфелд, Ан (Anne Ubersfeld) 125–127
Ибсен, Хенрих (Henrik Ibsen) 123
Игњатовић, Јаков 336
Изер Волфганг (Wolfgang Iser)191
Илић, Дејан 108, 224
Илић, Миодраг 50
Илишевић, Милена 93, 95–98, 100
Исаковић, Антоније 171, 200, 208

Јаворшек, Јоже 46, 390
Јаковљевић, Милица (Мир Јам) 104
Јакшић Провчи, Бранка 273
Јанке, Франц (Franz Janke) 20
Јанкелевич, Владимир (Vladimir Jankélévitch) 293, 296, 297
Јевтић, Милош 92–94, 99, 143, 146, 153, 200, 201, 205, 209, 304, 354, 356
Јејтс, Вилијам Батлер (William Butler Yeats) 324
Јеремић, Љубиша 14, 38, 95, 146, 205, 218, 229, 239–241
Јерков, Александар 145, 153, 167, 262
Јеротић, Владета 354, 390
Јовановић, Александар 206, 210, 211
Јовановић, Бојан 326,
Јовановић, Војислав 104, 107
Јовановић, Драгана 10, 187–198
Јовановић, Слободан 88, 98, 110, 111, 380
Јонеско, Ежен (Eugen Ionesco) 117, 121, 128–132, 143, 144, 147, 150, 172, 173, 177
Јосић Вишњић, Мирослав 144, 171
Јуван, Марко (Marko Juvan) 273

Калинеску, Матеј (Matei Călinescu) 296, 308
Калинић, Снежана 150, 151
Кантор, Тадеуш (Tadeusz Kantor) 54
Ками, Албер (Albert Camus) 147, 152
Капор, Момо 340
Карађорђевић, Павле 86–89, 98–100
Карађорђевић, Петар 87
Карацић, Вук Стефановић 277
Картер, Алфред Едвард (Alfred Edward Carter) 297
Катунарић, Дражен 292, 295
Кембел, Џозеф (Joseph Cambell) 219, 221
Кермод, Френк (Frank Kermode) 289, 303, 308, 309, 313
Китс, Џон (John Keats) 324
Киш, Данило 10, 150, 180, 277, 284, 365
Кнежевић, Гојко 379
Кнежевић, Дубравка 108, 109
Ковач, Лаура 29
Ковач, Мирко 167, 208
Ковачевић, Душан 105, 109, 208, 327, 389, 390
Ковачић, Иван Горан 222
Кољевић, Светозар 81, 82, 327
Комадина, Небојша 129, 132, 135
Команин, Жарко 208
Кон, Геца 88, 98
Константиновић, Зоран 239
Константиновић, Радомир 167, 348, 352, 353
Корнфорд, Франсис Мекдоналд (Francis Macdonald Cornford) 119
Корошец, Антон (Anton Korošec) 43, 87
Кортасар, Хулио (Julio Cortázar) 283
Костић, Војислав 133
Крлежа, Мирослав 20, 353
Кромвел, Оливер (Oliver Cromwell) 18
Крстовић, Сима 104
Куљић, Тодор 363, 369

Лазаревић, Лаза 110
Лазић, Владимир 109
Лалић, Михаило 158
Лебовић, Ђорђе 329
Ленгленд, Вилијам (William Langland) 15
Лењин, Владимир Илич (Владимир Ильич Ульянов Ленин) 81
Леман, Ханс Тис (Hans Thies Lehmann) 118–120, 255
Лок, Џон (John Locke) 252
Ломпар, Мило 351, 353
Лончар, Растко 61–75
Лукић, Велимир 128
Лукић, Света 49, 171

Љујић, Тамара 259–269

Макавејев, Душан 94, 95, 361
Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) 297, 324
Малина, Џудит (Judith Malina) 120
Ман, Томас (Thomas Mann) 222
Мане, Едуард (Édouard Manet) 210
Марголин, Ури (Uri Margolin) 229, 230, 238
Маринков, Јелена 91–102
Марјановић, Воја 63
Марјановић, Петар 110, 111
Марковић, Миливоје 208
Марковић, Оливера 127
Марковић, Раде 127
Маринковић, Ранко 128
Маркс, Карл (Karl Marx) 81
Матијевић, Владан 148
Мацини, Ђузепе (Giuseppe Mazzini) 351
Мацура, Сања 9, 27–36, 71, 146, 150, 153, 209, 229, 239, 241, 260, 261, 268, 275, 279, 291, 302, 305, 325, 326, 362
Мачек, Влатко 87, 89, 98
Меденица, Иван 10, 117–124
Мејерхољд, Всеволод (Всеволод Мейерхольд) 255
Мекхејл, Брајан (Brian McHale) 277
Мелетински, Елеазар (Елеазар Моисеевич Мелетинский) 341
Мереник, Лидија 147
Мијач, Дејан 104
Микић, Радивоје 261
Миливојевић Мађарев, Марина 10, 125–139
Миликић, Магда 10, 143–156
Милић, Јелена 9, 49–59
Милић, Новица 314, 316

Милићевић, Вељко 74
Милићевић, Милан Ђ. 19
Милосављевић Милић, Снежана 10, 27, 28, 191, 229–243
Милошевић, Никола 354
Милошевић, Слободан 349, 350, 356
Милтон, Џон (John Milton) 18
Милун, Марић 322
Миранда, Арно (Arnaud Miranda) 291–294, 303, 304,
Мирковић, Чедомир 42, 210
Мирчетић, Предраг 189, 282, 337
Миочиновић, Мирјана 128
Михаиловић, Драгослав 10, 144, 153, 171, 180–184, 199, 204, 205, 208, 277, 340
Михајловић, Борислав Михиз 128, 330, 389
Мор, Николас (Nicholas More) 315
Мортије, Данијел (Daniel Mortier) 304
Мусолини, Бенито (Benito Mussolini) 98

Наги, Лајос (Lajos Nagy) 385
Назор, Владимир 145
Недић, Марко 50, 147, 180, 211, 357, 390
Недић, Милан 280
Немањић, Милош 312
Ненадић, Драгослав 104
Никезић, Марко 201, 203, 349
Николић, Коста 203, 204, 208
Николић, Данило 389, 390, 392, 393
Николић, Михаило (владика Мирон) 381
Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) 314, 315
Новак, Слободан 152
Ного, Рајко Петров 63
Норис, Дејвид 13–25, 56, 163, 189, 192, 195, 206
Нушић, Бранислав 104, 109–111

Обреновић, Милош 19, 20, 85
Оакс, Тимоти (Timothy Oakes) 50
Олби, Едвард (Edward Albee) 117, 143
О' Нил, Јуџин (Eugene O'Neill) 389, 391, 399, 400
Орсић, Срђан 10, 363, 377–387
Остер, Пол (Paul Auster) 324
Островски, Николај (Николай Алексеевич Островский) 221

Павић, Милорад 10, 365, 366
Павловић, Живојин 144, 171, 202, 204, 365
Палавестра, Предраг 49, 51, 83, 190, 193, 201, 209, 230, 311, 322, 323, 342, 354, 362, 364
Палмер, Алан (Alan Palmer) 230–233, 237, 240
Папић, Владимир 81
Пандуровић, Сима 290
Панић, Милан 20
Панић Мараш, Јелена 335–344
Пантић, Михајло 49, 95, 188, 305, 306, 362
Пашић, Феликс 125
Пекић, Борислав 10, 20, 49–51, 171, 180, 205, 222, 293, 361, 362
Петковић, Владислав Дис 290
Петровић, Александар Саша 204
Петровић, Бранка 204
Петровић, Мита 385
Петровић, Растко 338
Перишић, Игор 10, 165, 293, 347–360
Перовић, Латинка 200, 349
Перовић, Софија 151
Петаковић, Наталија 45
Петрановић, Бранко 203
Петровић, Карађорђе 19, 86
Петровић Његош, Петар 65
Пешикан Љуштановић, Љиљана 326
Пинтер, Харолд (Harold Pinter) 117, 143
Плеша, Бранко 134
По, Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 246, 324
Подунавац, Богданка Сека 354
Подунавац. Дане 378, 383, 384
Подунавац, Душанка 383
Пођоли, Ренато (Renato Poggioli) 297, 301, 303
Поповић, Александар 61, 62, 68–70, 74, 113, 125–137, 208

Поповић, Јован 290
Поповић, Јован Стерија 97, 357
Поповић, Милица 290
Прац, Марио (Mario Praz) 298, 299, 303
Предан, Васја (Vasja Predan) 46
Предић, Миливој 104
Принс, Џералд (Gerald Prince) 27, 28, 97, 230
Прокић, Ненад 110, 111
Проп, Владимир Јаковљевич (Владимир Яковлевич Пропп) 380
Протић, Предраг 100

Рабле, Франсоа (François Rabelais) 381
Радоичић, Милан 10, 321–333
Радоњић, Горан 10, 273–288
Радоњић, Мирослав 97
Радосављевић, Вељко 205
Рајан, Мари Лори (Marie-Laure Ryan) 231, 233, 240
Рајовић, Цветко 20
Раичевић, Горана 330
Ракоњац, Кокан 203
Ранковић, Александар 110, 130, 202
Ратковић, Зоран 253
Рембо, Артур (Arthur Rimbaud) 324
Рибникар, Владислава 229, 273, 302
Ристановић, Петар 201
Ристић, Марко 280, 281, 337–339
Росети, Габријел (Gabriele Rossetti) 324
Ружевич, Тадеш (Tadeusz Różewicz) 117, 143

Савић, Милисав 144, 171, 204, 306, 363, 364
Савојска, Марија Ана (Maria Anna of Savoy) 210
Сартр, Жан Пол (Jean-Paul Sartre) 91, 92, 143, 144, 147, 151, 152, 171, 173
Секулић, Исидора 369
Селенић, Вера 354
Селенић, Сава 354, 378
Селимовић, Меша 153, 195, 259
Селинџер, Џером Дејвид (Jerome David Salinger) 76, 276
Симпсон, Норман (Norman Simpson) 143
Сингер, Иаск Башевис (Isaac Bashevis Singer) 389, 390, 395–398
Скулфилд, Џорџ 300
Солар, Миливој 303
Соларић, Душко 380
Соларић, Павле 380
Софокле (Σοφοκλης) 89, 119, 120, 255
Сремац, Стеван 361, 380
Стаљин, Јосиф Висаионович (Иосиф Виссарионович Джугашвили Сталин) 41, 68, 350
Стаменковић, Владимир 83, 86
Станич, Стане (Stane Stanič) 46
Станковић, Борисав 341
Стевановић, Видосав 144, 171, 180, 204
Стојадиновић, Бојана 383
Стојадиновић, Милан 99
Стојановић, Горчин 335
Стојановић, Лазар 204
Стојановић Пантовић, Бојана 95
Стојишин, Владимир 169
Стоун, Џонатан (Jonathan Stone) 311, 312
Стратимировић, Стефан 380
Стриндберг, Август (Johan August Strindberg) 254
Стрелер, Ђорђо (Giorgio Strehler) 123
Сувајџић, Јована 289–320
Сувајџић, Бошко 290
Сузуки, Д. Т. (Daisetz Teitaro Suzuki) 355

Тагиеф, Пјер Андре (Pierre-André Taguieff) 292–294
Тамаш, Јулијан 193
Тамир, Јаел (Yael Tamir) 351
Тарнер, Виктор (Victor Turner) 225
Тишма, Александар 205, 207
Тодоров, Цветан (Tzvetan Todorov) 274, 275, 278
Толстој, Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой) 20, 181, 276, 277
Томасен, Бјорн (Bjørn Thomassen) 218
Траиловић, Мира 94
Тролер, Маргрит (Margrit Tröhler) 231
Тургењев, Иван Сергејевич (Иван Сергеевич Тургенев) 255

Ћано, Галеацо (Galeazzo Ciano) 98
Ћирилов, Јован 82, 94, 98, 99, 209
Ћопић, Бранко 61–66, 202
Ћосић, Бора 61, 62, 66–69, 73, 74, 161, 180
Ћосић, Бранимир 61
Ћосић, Добрица 74, 158, 200, 222, 389, 390

Угринов, Павле 208
Унамуно, Мигел де (Miguel de U namuno) 314–316
Ускоковић, Милутин 50, 61, 62, 74

Фергасон, Френсис (Francis Fergusson) 118–120, 124
Фидлер, Лесли (Leslie Fiedler) 249, 250
Фишер Лихте, Ериха (Erika Fischer Lichte) 106, 112, 113
Фрајнд, Марта 120
Фрејзер, Џејмс Џорџ (James George Frazer) 119
Фројнд, Жилијен (Julien Freund) 292, 293
Фуко, Мишел (Michel Foucault) 189

Хабзбург, Максимилијан I (Ferdinand Maximilian von Habsburg-Lothringen) 210
Хабзбург, Фердинанд I (Ferdinand I von Habsburg-Lothringen) 210
Хачион, Линда (Linda Hutcheon) 14, 278, 279
Харисон, Џејн Елен (Jane Ellen Harrison) 119
Хелприн, Ана (Anna Halprin) 116
Хебранг, Андрија 153, 178, 180, 205, 354
Хесе, Херман (Hermann Hesse) 222
Хобсбаум, Ерик (Eric Hobsbawm) 352
Ходел, Роберт 10, 171–185
Хомер (Ὅμηρος) 20
Хофманстал, Хуго фон (Hugo von Hofmannsthal) 316, 317
Христић, Јован 107, 108, 120, 128, 389–391, 394, 395
Хубер, Ана 283

Цветковић, Срђан 203
Црепуљаревић, Весна 10, 79–90
Црњански, Милош 88, 98, 222, 338

Чајкановић, Веселин 326
Чандлер, Марилин (Marilyn R. Chandler) 247
Чернишевски, Николај (Николай Гаврилович Чернышевский) 379
Чехов, Антон Павловић 389–391, 394, 395
Чубриловић, Васа 18

Џаџић, Петар 50–52, 200

Шаренац, Слободанка 157–170
Шевалије, Жан (Jean Chevalier) 227
Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 84, 85, 249–251, 324, 400
Шекнер, Ричард (Richard Schechner) 118–120
Ширца, Ален Албин 9, 37–48
Шо, Бернард (George Bernard Shaw) 222
Шоп, Љиљана 311
Шукало, Младен 95, 281
Шуман, Петер (Peter Schumann) 116–118

Издавач
Институт за књижевност и уметност, Краља Милана 2, Београд

За издавача
Др Светлана Шеатовић, в. д. директора

Лектура и коректура
Др Ана Козић
Др Јована Јовановић

Индекс имена
Др Марко Аврамовић

Лектура резимеа на енглеском језику
Др Данијела Лекић

Прелом и припрема за штампу
Новак Ђукић

Тираж
150

Штампа
Бирограф

ИСБН
ISBN 978-86-7095-370-3

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09 Селенић С.(082)

АНГАЖМАН у књижевној форми : књижевно дело Слободана Селенића / уредили Марко Аврамовић и Владан Бајчета. - Београд : Институт за књижевност и уметност, 2025 ([Београд] : Бирограф). - 400 стр. ; 24 cm. - (Едиција Посебна издања / [Институт за књижевност и уметност, Београд] ; књ. 59)

"Зборник Ангажман у књижевној форми: књижевно дело Слободана Селенића коначни је резултат истоименог научног скупа, одржаног о деведесет и првој годишњици пишчевог рођења 6–7. јуна 2024. године на Институту за књижевност и уметност у Београду." --> Уводна реч. - Текст ћир. и лат. - Тираж 150. - Стр. 9-10: Уводна реч / уредници. - Напомене и библиографске референце уз радове. - Библиографија уз већину радова. - Summaries ; Zusammenfassung. - Регистар.

ISBN 978-86-7095-370-3

1. Аврамовић, Марко, 1984- [уредник] [аутор додатног текста] 2. Бајчета, Владан, 1985- [уредник] [аутор додатног текста]
а) Селенић, Слободан (1933-1995) -- Зборници

COBISS.SR-ID 185815049
