



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Ђорђе Радовановић

**ПОЕТИКА САМОУБИСТВА У ПРОЗИ ИВЕ АНДРИЋА И МИЛОША
ЦРЊАНСКОГ**

докторска дисертација

ментор: проф. др Драган Бошковић

Крагујевац, 2021. година



UNIVERSITY OF KRAGUJEVAC
FACULTY OF PHILOLOGY AND ARTS

Đorđe Radovanović

**POETICS OF SUICIDE IN PROSE OF IVO ANDRIĆ AND MILOŠ
CRNJANSKI**

doctoral dissertation

mentor: Prof. Dr. Dragan Bošković

Kragujevac, 2021st year

ИДЕНТИФИКАЦИОНА СТРАНИЦА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

I Аутор
Име и презиме: Ђорђе Р. Радовановић
Датум и место рођења: 28.3.1985. Крагујевац
Садашње запослење: Асистент за ужу научну област Српска књижевност, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
II Докторска дисертација
Наслов: Поетика самоубиства у прози Иве Андрића и Милоша Црњанског
Број страница: 523
Број слика: 0
Број библиографских података: 276
Установа и место где је рад израђен: Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет
Научна област: УДК 821.163.41.09 Андрић И. (043.3), 821.163.41.09 Црњански М. (043.3)
Ментор: др Драган Бошковић, редовни професор
III Оцена и одбрана
Датум пријаве теме: 29.8.2018.
Број одлуке и датум прихватања теме докторске дисертације: 19.11.2018. IV-02-801/5
Комисија за оцену подобности теме и кандидата: 1) др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област Српска књижевност 2) др Александар Јерков, редовни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, ужа научна област Српска књижевност 3) др Часлав Николић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област Српска књижевност
Комисија за оцену и одбрану докторске дисертације: 1) академик проф. др Јован Делић, редовни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, ужа научна област Српска књижевност 2) др Александар Јерков, редовни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, ужа научна област Српска књижевност 3) др Часлав Николић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област Српска књижевност
Датум одбране дисертације:

ПОЕТИКА САМОУБИСТВА У ПРОЗИ ИВЕ АНДРИЋА И МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Резиме

Основни предмет истраживања у докторској дисертацији *Поетика самоубиства у прози Иве Андрића и Милоша Црњанског* јесте присуство и важност суицидалне поетике у прозним делима двојице најзначајнијих српских приповедача двадесетог века. Полазећи од кратког историјата самоубиства, од начина на који су разумевани и постепено формиран различити облици суицидалног знања (симболичког и не-симболичког) упутили смо се ономе тренутку у историји књижевности у коме модерност најпре усваја суицидалну трансценденцију као једну од круцијалних поетичких могућности да се изрази ново схватање метафизике као трансцендирања хуманитета, али је истовремено и разграђује и одбацује, уписујући у њу властити метапоетички налог двосмисленог бивања у утеси (нади) и у смрти. У српској књижевности, тај покрет ка афирмацији суицидалног nihilizma био је кратког века и даха и већ након Првог светског рата, са усклађивањем и синхронизовањем поетичких токова у српској и у европским књижевностима, суицид се почиње посматрати или на начин гротеско-карикатуралне деконструкције суицидалне жеље или се његов губитак приказује смераним симболичким грађењем наратива око неосвешћене или немогуће метафизике суицидалног. Црњански и Андрић, у том смислу, полазе од сасвим различитих приступа самоубиству. Црњанској иронијско-гротеској, чак комичној стилизацији разнородних суицидалних ситуација у *Маски* и у *Причама о мушком*, супротставља се довршени суматраистички модел поетике у *Дневнику о Чарнојевићу*. Са друге стране, Андрић ће, у „Мустафи Мадару”, најпре осветити простор суицидалне жеље, али ће свом јунаку тај простор учинити недоступним, остављајући га у ужасу и трауми жеље која жели жељу, коју не може да позна, да би затим, у бројним приповеткама, надаље развијао и разгранаво овај мотив, почев од, у поетици самоубиства већ препознатог и од Шекспира надаље стално присутног, офелијиног комплекса, преко неразјашњених самоубиства и појаве истражног дискурса (у „Аникиним временима” и *Травничкој хроници*), па све до суицидалног захтева за присвајањем који води у злочин деструкције и самодеструкције („Олујаци”, *Омерпашиа Латас*). Међутим, ако се два аутора разликују на својим почецима, њихово се приповедање закономерно слива и међусобно рефлектује на измаку епохе. У Црњанској *Другој књизи Сеоба* и *Роману о Лондону*, симболички третман суицида готово је идентичан као у Андрићевој *Травничкој хроници* и *Проклетој авлији*. Коначно одбаченом захтеву за идентитарним утемељењем јунака у својевољној смрти, у *Травничкој хроници* и *Другој књизи Сеоба*, следује њихов нестанак, као нестанак модернистичке поетике и метафизике, експлицитно или имплицитно везан за јунаков суицидални статус, у *Проклетој авлији* и *Роману о Лондону*.

Циљ тезе био је не само да се успостави веза, у сличностима и разликама унутар двају суицидалних поетика, већ и да се на примерима оних дела која сачињавају главни део опуса Иве Андрића и Милоша Црњанског, покаже да их је могуће тумачити са становишта једног културолошко-поетичког феномена који није тек један од мотива присутних у њиховој прози, колико носећа симболичка структура на основу које се може вршити херменутичка валоризација сваког модернистичког опуса. Модернистичка поетика јесте суицидална поетика и ако постоји дистинктивно својство према коме се формира разлика модернизма у односу на поетичке приступе и епохе које му претходе, онда је то свакако

самоубиство. Самоубиству као разлици и самоубиству као губитку било је, међутим, неопходно приступити путем теоријског модела који има могућности да ту разлику и тај губитак освести. Наиме, тек је постструктуралистичкој филозофији и постструктуарлистичкој психоанализи пошло за руком да изврши „преспајање” и премошћење двају до тада „завађених” дискурса – дискурса суицидалног знања и дискурса суицидалне књижевности. Отуда је и избор методолошког апарата којим ће се тумачити и расветаљавати проблем суицидалности у модернистичкој поетици Андрића и Црњанског природно и (једино) логично водио ка постструктурализму, јер, и као немогући (недостижни) трансцендент и као поетички катализатор који указује на разградњу другачијих модернистичких метанаратива, самоубиство је, у књижевности модернизма, пре свега и изнад свега – разлика.

Кључне речи: Иво Андрић, Милош Црњански, самоубиство, модернизам, постструктурализам, идентитет, смрт, губитак, разлика, метафизика

POETICS OF SUICIDE IN PROSE OF IVO ANDRIĆ AND MILOŠ CRNJANSKI

Summary

The principal object of doctoral dissertation *Poetics of suicide in prose of Miloš Crnjanski and Ivo Andrić* is to analyze presentness and importance of the poetics of suicide in prose works written by two of the most significant Serbian novelist in twentieth century. Starting this research with a brief history of suicide, mentioning the ways in which suicide was understood throughout the time and constituted as knowledge (symbolic or non-symbolic) we made our way to a crucial moment in history of literature when literary modernism, at first, accepts the possibility of transcendence through suicide, as one of its most important poetical strongpoints for human metaphysics to be expressed, but, at the same time, it also rejects and disintegrates that transcendence, proclaiming the paradox of the same-time being in death and in (metaphysical) condolence as the base of modernist literature. In Serbian literature, that move towards affirmation of suicide nihilism didn't last long and by the end of World War One Serbian literature is already synchronized with literary movements in European and world literature, so writing of suicide changes and takes different forms. It is either grotesquely or ironically deconstructed in its former demand or it is recognized in its metaphysical impossibility and symbolic narrative is structuring itself as the impossible desire to reach transcendence through suicide. Starting to write in the afterwar years Crnjanski and Andrić represent two completely different approaches to the poetics of suicide. In some of Crnjanski's early works, like in his play *The Mask* or in collection of stories *Stories about Men*, the view on suicide is ironically-grotesque or even comical, because Crnjanski wants to create his poetics of sumatrainism (in his first novel *The Journal of Čarnojević*) through metaphysics opposite from the one that affirms suicide, while in Andrić's early works, like in his story „Mustafa Madžar”, poetics of suicide is created as the impossible hero's search to awake his own sense of meaningful death. Andrić does not reject suicidal metaphysics but he makes it impossible to know, so the hero only wishes something that would get him out of his trauma but he doesn't know what he is wishing for. In later Andrić's stories this motif is completely developed with many different ranges of suicidal poetics, from the Ophelia's complex, Shakespearean theme in modernist reinterpretation, through the unsolved crimes that could be suicides and through forming an investigation discourse around these cases („Anika's Times”, *The Days of the Consuls*), to the suicidal demand of appropriating something or someone which leads to destruction or self destruction. („Olujacs”, *Omerpaša Latas*). However, if these two writers show great differences in their early works, they are closing to each other as the epoch of modernism comes to its end. Symbolic treatment of suicide in Crnjanski's *Second book of Migrations* or in *A Novel about London* is almost identical as in Andrić's *The Days of the Consuls* and *The Damned Yard*. Final rejection of hero's suicidal demand to reach his identity through willing self destruction, in *Second book of Migrations* and in *The Days of the Consuls*, leads us to heroes disappearing in *The Damned Yard* and in *A Novel about London*, and the disappearance of these heroes marks also the future (and near) disappearance of modernist poetics and metaphysics, explicitly or implicitly related to the hero's suicidal status.

The aim of this thesis was not just to establish relations, internal or external, between these two modernist writers and their poetics, but to show that it is possible to interpret main works of these writers from the aspect of a cultural and poetical phenomenon that is not just one of the motifs present in their prose, but it is a crucial symbolic structure throughout which any opus in literary modernism could be hermeneutically valorized. Poetics of modernism is a poetics of

suicide and if there is any distinctive characteristic that forms the difference between modernism and other epochs of literature, than it must be the suicide (poetics of suicide). As poetics of loss and poetics of difference, suicide demands to be analyzed through a theoretical method which can be conscious about these losses and differences. Only in poststructural philosophy and in poststructural psychoanalysis it became possible to make connection between two realms sharply separated before poststructuralism – realm of suicidal knowledge and realm of poetics of suicide. Because of that, it was only natural and only logical to analyze problem of suicide in Crnjanski's and Andrić's prose by using the poststructuralist methodology. No matter if we are interpreting suicide as an impossible transcendence or as a poetic catalyst which implies that all the other metanarratives of modernism are also deconstructed, suicide, in modern literature, is, above all – a difference.

Keywords: Ivo Andrić, Miloš Crnjanski, suicide, modernism, poststructuralism, identity, death, loss, difference, metaphysics

САДРЖАЈ

I УВОД.....	1
II ТЕОРИЈСКИ ОКВИР.....	9
1. Хришћанство – канонизација (смртоносног) греха.....	10
1.1. Од слављених мартира до Августинових самоубица.....	11
1.2. Пукотине у канону и рађање суицидалног дискурса.....	17
2. Филозофија и самоубиство.....	20
2.1. „За” и „против” – суицид у античкој филозофији.....	21
2.1.1. Сократ као творац рационалног самоубиства.....	21
2.1.2. Врлина суицида у епикурејској и стоичкој филозофији.....	25
2.2. Оживљавање античке расправе – самоубиство у доба просвећености.....	31
2.2.1. Хјум и Русо: о разумном и не-разумном чину.....	31
2.2.2. Дужност да се живи – категорички императив и самоубиство.....	36
2.3. Шопенхауер и Ниче.....	41
2.3.1. Самоубиство и саможртвовање као воља и аскеза.....	41
2.3.2. „Моја смрт” – Ничеова апологија суицида.....	44
2.4. Егзистенцијализам.....	49
2.4.1. Бивање ка смрти и не-бивање у самоубиству.....	49
2.4.2. Апсурдна суицидалност.....	53
3. Психијатрија, социологија, психоанализа – дискурс суицидалног знања.....	58
3.1. Самоубице у азилу – генерализација суицидалног лудила.....	59
3.2. Емил Диркем и социологија самоубиства.....	63
3.3. Самоубиство у психоаналитичкој теорији и пракси.....	70
4. Поетика суицида као поетика модерности.....	81
4.1. Од Хамлета до Вертера – конституисање суицидалне поетике.....	82
4.1.1. „Бити или не бити?” – прво питање суицидалног модернитета.....	82
4.1.2. Сусрет у самоубиству – <i>Јади младог Вертера</i>	88
4.2. Модернистичко самоубиство: Флобер, Достојевски и после... ..	94
4.2.1. Гистав Флобер – бесмисао самоубиства.....	94
4.2.2. Достојевсков човекобог као парадигма модернистичког суицидалног јунака.....	101
4.2.3. Кафка, Рилке, Фокнер – суицидални двадесети век.....	107
4.3. Самоубиство по први пут међу Србима: суицидална поетика српске модерне..	116
4.3.1. Витални ниҳилизам.....	116
4.3.1.1. Заноси и (суицидални) пркоси Кочићевих јунакиња.....	116
4.3.1.2. Самоубиство као „мушка ствар” – Борисав Станковић.....	119
4.3.2. Самоубиство „дошљака”.....	126
4.3.2.1. Обескорењеност, лудило и самоубиство у Петровићевој „Буњи”...126	
4.3.2.2. На прагу модернистичког суицида: Милићевић и Ускоковић.....	129
III СУИЦИДАЛНА ПОЕТИКА У ПРОЗИ ИВЕ АНДРИЋА И МИЛОША ЦРЊАНСКОГ	134

1. Самоубиство и зло – деконструктивни идентитет насиља у Андрићевим приповеткама.....	135
1.1. Метафизика зла и немогући суицид у „Мустафи Мацару”.....	136
1.1.1. Повратник из рата - „мало нови” Одисеј.....	136
1.1.2. Занемоћалост орфичке жеље.....	142
1.1.3. Трагизам жеље за смрћу - „Зли Бог” и слаби јунак.....	148
1.1.4. Свемогућа смрт.....	153
1.2. Суверен, звер и суицид - „Прича о везировом слону”.....	159
1.2.1. Неподељени суверен и модернистичка прича: самоубица који се може убити.....	159
1.2.2. Политизација приче.....	164
1.2.3. Од маске самоубиства до маске хуманитета – нагонска и рационална сувереност.....	169
1.2.4. Монструозни идентитет – самовласност не-модернистичког суицида....	173
2. Суицидални ерос Андрићеве прозе.....	180
2.1. О кобном завођењу на ћуприји – самоубиство Грегора Федунa.....	181
2.1.1. Ђаво на мосту – Гласинчаниново коцкање у живот.....	181
2.1.2. Скривени ђаво и реверзибилност завођења.....	186
2.1.3. Завођење се наставља вечно – (рђава) бесконачност заводљивог знака...191	
2.2. Убиство и самоубиство у напак кој бајци - „Олујаци”.....	199
2.2.1. Простор из кога се не враћа.....	199
2.2.2. Ирационални јунак.....	204
2.2.3. Лепота као андрогини знак.....	210
2.3. Хомеротичност и суицид – Костакe Ненишану.....	213
2.3.1. „Хомеротичко” преозначавање – мушкобањаста жена и феминизирани мушкарац.....	213
2.3.2. Опсесија не-лепим – претварање приче у гласину.....	220
2.3.3. Немогући повратак у смрт(и).....	228
3. (Поетичко) очинство и суицид у раној прози Милоша Црњанског.....	235
3.1. На раскршћима суматраизма – самоубиство као поетика и као чин.....	236
3.2. Самоубиства у полуделом врту - „Врт благословених жена”.....	239
3.3. Осујећење суицидалног завета - „Легенда”.....	250
3.4. „Адам и Ева” и <i>Дневник о Чарнојевићу</i> – (поетичко) ослобођење од суицида.....	261
3.4.1. Театар, метатеатар и удвајање – преиспитивање антисуицидалних поетичких модела.....	261
3.4.2. У туђем сну – деконструкција мајчинске фигуре.....	265
3.4.3. Етеризација јунака – поетика не-телесности и поетика (суицидалног) завођења.....	271
3.4.4. И брат и син, и Ја и Други – метапоетички „избор по сродности”.....	279
4. Офелијин комплекс.....	283
4.1. Три Андрићеве Офелије.....	284
4.1.1. О једном „затуреном телу”.....	284
4.1.2. „Преврнута” Офелија - „Свадба”.....	287
4.1.3. „Права” Офелија - „Љубав у касабн”.....	293
4.1.4. Доследна Офелија – удес Фате Авдагине.....	299
4.2. Две Ђинђе – офелијин комплекс у <i>Другој књизи Сеоба</i>	307

4.2.1. Ђинђа Зековича – у сну и на јави.....	307
4.2.2. Недоследни јунак – Павле Исакович као експонент моћи.....	311
4.2.3. Варљива онтологија чула.....	315
4.2.4. „Лажни спаситељ” и фалсификована кривица.....	319
4.2.5. Символичко датирање суицида.....	325
4.2.6. „Поседовање” мртвог – деконструкција метафизике и апсурдна вера.....	330
5. На месту злочина - „сумњиви” и одбачени суицид.....	340
5.1. О телу себи довољном - „Аникина времена”.....	341
5.1.1. „Срећни идиот” или „божја рука” – убиство као дискурзивни налог.....	341
5.1.2. Страност – пододна и непододна.....	347
5.1.3. Траума дискурзивне циклизације – прича о „временима”.....	350
5.1.4. Ни убиство ни самоубиство – аутоеротичка објава знака.....	355
5.2. Упитни и непостојећи суицид – Колоња и Ђамил.....	365
5.2.1. Корак у празнину – (не)могућа идентификација.....	365
5.2.2. Истина спајања и истина раздвајања – рад просвећеног знања.....	370
5.2.3. Говор „Трећег”.....	378
5.3. Иманентни суицид <i>Друге књиге Сеоба</i>	387
5.3.1. Моћ меланхолије.....	387
5.3.2. Без вере и без воље – суицидална воља као налог епохалне свести.....	394
5.3.3. „Тринаести” апостол – Јуда издајник и Јуда самоубица.....	400
5.3.4. Исаковичева теологија: пакао и молитва.....	404
5.3.5. Дон Кихот упркос свему.....	410
6. Последње упориште модернизма – нестанак самоубиства као нестанак поетике.....	414
6.1. Свет у оку самоубице – „Мој пријатељ који је прошао”.....	415
6.2. Андрићев „ерос” нестајања – „Летовање” на југу.....	427
6.2.1. „Два” нестанка – парадокс (ишчежавајуће) поетике.....	427
6.2.2. Историја и историографија – идеолошко (само)заснивање простора жеље.....	431
6.2.3. Бродел и деконструкција приче.....	438
6.3. Нестанак у самоубиству или нестанак самоубиства кнеза Рјепнина: у чијем се писму завршава роман?.....	444
6.3.1. „Како сакрити тело?” Журналистичка логика суицида.....	444
6.3.2. Воља и сумња: рупе у „савршеном” плану.....	447
6.3.3. „Ghost writer” – напукли идентитет приповедања.....	454
6.3.4. Не-срећа и не-повратност суицидалног чина.....	457
6.3.5. Лондон (ни)је тело – сексуалност, старење и смрт као опсењујући знаци дијаболичког дискурса.....	460
6.3.6. „Сметње на везама” – пост-модерно вишегласје <i>Романа о Лондону</i>	465
6.4. Изневерени смисао патње – „самоубиство” Андреја Покровског.....	474
6.4.1. Океанско огледање метафизике.....	474
6.4.2. Фотографисани Христ – разградња иконичке и модернистичке христоликости.....	476
6.4.3. Представа за Кнеза.....	484
6.4.4. Лажно име: суицидална агентура.....	493
IV ЗАКЉУЧАК	497

V БИБЛИОГРАФИЈА.....	507
----------------------	-----

I УВОД

„Категорија греха је категорија појединачног” (Кјеркегор 1980: 91). Историја самоубиства у западној култури јесте историја табуа и историја појединачног греха. Отуда и расправа о суициду не започиње у најстаријим сачуваним еповима (код Хомера, у библијским текстовима) где је самоубиство изједначено са саможртвовањем, са захтевом који претпоставља општеприхваћени идеал да се „својевољно” умре за нацију, веру, част, да се крајњом одлуком одузимања сопственог живота изврши налог колективне свести, већ на оном месту на коме се уприсутњује индивидуална свест која ове разлоге одбацује или их и не узима у разматрање. „Ослобођено” самоубиство је табу и само са таквим самоубиством се може и мора спекулативно рачунати, јер само такво самоубиство бива недозвољеним индивидуалним чином који нагриза и урушава сваки претпостављени поредак. Илузија је, дакле, да је суицид проглашен грехом тек једним актом канонизације, августиновским декретом који га је, након векова слободне расправе и гласног или прећутног одобравања, најзад померио у миленијумско ћутање. Августиново тумачење, прихваћено и канонизовано од (тада још увек јединствене) хришћанске цркве, само је коначна последица једног процеса који је започет још у античкој филозофији, са колебањима и сукобљавањима између „за” и „против” самоубиства, различитих филозофских школа,¹ док је управо хришћанство, што је парадокс своје врсте, суицидалну праксу иницирало до те мере да јој се, коначно, онда када је и црква ојачала и институционализовала се у младој и од стране Царства (најзад) признатој вери, морало стати на пут, па је суицид проглашен не само за грех, већ и за најсмртоноснији грех, онај грех који једини са собом не доноси могућност покајања нити такав грешник, за разлику од свих других, сме и може очекивати божанску милост на ономе свету. Чак и када су стеге догматске свести почеле да попуштају у просвећеној Европи и када се идеја разумног самоубиства почела ревалоризовати на крилима вере у свемогућност разума, није попустио, нити се на било који начин изменио овај исконски страх од појединца који одбацујући свој живот, одбацује себе, живот са другима, са ближњима, са светом и устројством света кога вољно напушта.² Просвећеност, која је у ставовима о самоубиству углавном представљала облик „регресије”, враћање прехришћанским узорима, сократовском рацију и стоичкој мисли, обзнанила је нови почетак који је заправо био само понављање једном већ утврђене историје. Излазећи из

¹ „Далеко од тога да је паганска антика једногласно наклоњена убиству самога себе. У грчком свету свака велика филозофска школа има свој став, тако да ту постоји читава једна лепеза ставова, од категоричког супротстављања питагорејаца до благонаклоног одобравања епикурејаца и стоика” (Миноа 2008: 58).

² „Управо због овог фантастичног порицања живота намерном смртћу, која је и истовремено *порицање наметнуте смрти* (курзив Ђ.Р.) самим тим што је смрт изабрана, самоубица делује тако застрашујуће на своју околину. Она нас, хтели то или не, одвлачи у спиралу ништавила, насиља и стрепње. У самоубиство смо упклетени барем на три начина. Најпре читавим *низом самоокривљавања* који чин самоубиства изазива у нама. Болно питање: зашто нисмо умели или могли да га (је) спречимо да учини оно непоправљиво претвара се у самооптужујуће преиспитивање: он (она) тако је поступио (поступила) мојом грешком, крив сам што сам био немоћан, нисам га (је) довољно волео да бих га (је) задржао међу нама, допринео сам томе да се он (она) убије, и ја сам одговоран за његову (њену) смрт. Затим нас самоубиство блиског бића силовито суочава са питањем *смисла живота*, живота других, али понајвише нашег [...] Чин самоубице подсећа нас силовито, како то само може оно што се више не да поправити, на то да се и ми сами суочавамо са питањем смисла који треба дати животу и да тај смисао морамо стално поново налазити у процесу живота који је супротстављен процесу смрти и процесу жалости (који усталом опет може да буде процес живота. Самоубиство изазива стрепњу, не толико зато што је у питању неприхватљива смрт, посебно у слушају самоубиства адолесцената, већ зато што је то у исти мах и ”узнемирујуће блиска” и ”узнемирујуће необична” смрт: блиска, јер је мало ко од нас поштеђен самоубилачке логике, у нама и око нас, и страна (необична) јер многи од нас одбијају смрт, за нас саме и за друге, јер нам она личи на чудовишни упад бесмислене рационалности, рационалног бесмисла” (Бром 1992: 29-30).

поретка греховности, злоупотребљене слободне воље и тешких казни и репресалија које су се вековима спроводиле над мртвим телима самоубица, над њиховом породицом и имовином, самоубиство улази у нови поредак опозитно постављене рационалности и ирационалности, разума и не-разума, па ће се самоубицама, убудуће, уместо цркве, бавити новоформиране позитивистичке науке, психијатрија и социологија, проскрибујући и даље личности са суицидалним мислима и жељама и смештајући их у азиле за умоболне.³ Грех против Бога постаје у просветитељству (и надаље) грех против природе и разума.

Окарактерисано као мономанија самоубиство је лечено са истим циљем и сврхом са којом су лечени и други облици лудила, при чему је „мономанство” самоубице – његова склоност да, у себичној жељи да нестане са овог света, заборави и занемари све норме друштвено прихватљивог понашања, а, пре свега, своју обавезу према породици и ближњима, била додатни подстрек да се баш код „суицидалних типова” реализује основни циљ сваке психијатријске науке, а то је „поправљање” болесника и његово оспособљавање да се може поново „вратити у свет, поверити се његовој мудрости тако што ће се поново заузети место у општем поретку, заборавити, на тај начин, лудило које је *тренутак чисте субјективности* (курзив Ђ.Р.)” (Фуко 1980: 151). Ако је психијатрија „хуманизовала” самоубиство, смештајући га у област не-разума, подвргавајући самоубице третманима лечења и из-лечења, којима би они изнова заузели своје место унутар здравог друштвеног организма, социологија ће у овај узапредовали процес стварања позитивног знања (науке о суициду – *scientiae suicidalis*), унети и методе *статистичког испитивања* и преоцењивања фактора ризика који доприносе да се, захваљујући одређеним околностима друштвено-политичког, религијског, породичног живота, климатских и географских услова итд., у некој групи или заједници појави већи број самоубица него у другој.⁴ Психијатрија затвара, али тек социологија ствара мрежу могућих узрока које треба отклањати како би се умањио број оних који себи одузимају живот и како би се створила социјално „здрава” средина у којој више не би било потребе ни разлога да неко помишља на самоубиство. Управо захваљујући социологији, психијатрија се изграђује као наука, заузимајући, постепено, место ауторитетног (и ауторитативног) знања које ће јој припасти у двадесетом веку. „Мутне лечничке методе” (Фуко 1980: 17) пионира психијатријске науке, попут Пинела или Ескирола, прерастају, кроз стално истицани захтев за позитивним знањем и

³ „На овај или онај начин, самоубиство се у првој половини XIX века сматра једним обликом лудила. Фабре 1822. изјављује да „се мора сматрати бунилом“; Рењо 1828. пише да се такво мишљење „провлачи кроз све списе који се баве лудилом“; Дебрен 1840. закључује да лекари „углавном“ мисле да су самоубилачке тежње неки велики друштвеног растројства; Бурден је категоричан 1845. године: самоубиство је „увек болест и увек је чин душевног растројства“. [...] На коју год страну да се окренемо, самоубиство је табу који треба окружити тишином. То је напад на Бога, морална изопаченост духа који не поштује успостављене вредности, ментална немоћ, беда повезана са либертенском анархијом и материјализмом, или је пак претерана верска затуцаност, у сваком случају болест духа, свести и друштва, и стога се потискује заједно са другим великим друштвеним забранама” (Миноа 2008: 368).

⁴ Социолошким истраживањима и увођењем статистике у „науку о самоубиству” стварају се примарни обрасци и постављају темељи будуће биополитике у којој ће суицид постати једном од „тачака пресека”, чије је анулирање *conditio sine qua* поп сваког биополитичког дискурса: „Попут затвора, сексуалност има своје непосредне интересе, али Фукоова заинтересованост окреће његову пажњу ка одређеном позитивном знању о становништву које назива биополитиком. Велике мреже бирократије развијају неограничене начине пребројавања и класификовања људи- Рођење, смрт, болест, самоубиство, фертилитет: они инаугуришу модерну еру, еру статистичких података. Избија лавина бројева у раном деветнаестом веку. Статистика не настаје јер људи знају боље рачунати, већ стога што се нове врсте чињеница о популацији предочавају као ствари о којима се сазнаје” (Хекинг 2005: 135).

конституисањем психијатрије као таквог знања, најзад, у науку са свим потребним методолошким средствима и алатима, па ће се у двадесетом веку психијатрија и социологија здружене појавити као већ формирану дискурс непорецивог суђења о самоубиству и самоубицама, испод кога, међутим, по Фукоу, и даље (скривено) пулсира идентичан став моралне осуде, којим је самоубиство било обележавано и у хришћанству:

Речју, пут до природе води преко морала. У једном тако надзираном простору, лудило више неће моћи да говори језиком безумља, са свим оним што у њему надилази природне појаве болести. Оно ће у потпуности бити у патологији. Преображај који су потоња времена прихватила као позитивно постигнуће, долазак ако већ не истине, а оно макар онога што омогућује познавање истине, али што пред историјом мора да се јави као оно што је истина била: то јест, свођење класицистичког искуства безумља на једно строго морално опажање лудила, које ће, потајно, служити као језгро за сва поимања лудила што ће их деветнаесто столеће вредновати, редом, као научна, позитивна и експериментална. (Фуко 1980: 172)

Антипсихијатријски покрети, борба за еутанасију – за право на асистирано самоубиство, којој и данас присуствујемо, само су (закаснило) одјек једног процеса којим је, у току два столећа, психијатрија (уз помоћ социологије и, касније, психологије) градила своју ауторитарну позицију према самоубицама, досежући коначно до окорелог позитивизма који се, у својој суштини, не разликује превише од догматске неупитности хришћанског канона.

Загушени говор лудила и, самим тим, суицида, уместо кога, као доминантно знање разума, проговара психијатријско-социолошка суицидална наука, појављује се као крајњи пол једног виђења самоубиства које на све начине треба пацификовати и онемогућити. На другом крају овог дијаграма, који чине позитивистички и симболички начини спознаје суицида, налазе се књижевност и (донекле) филозофија. У средину, међутим, чувајући своју амбивалентну позицију, наслоњену на тежњу ка научности и позитивистичкој детерминацији, али и ка жељи да се глас самоубице чује, смештена је психоанализа. Са једне стране, психоаналитички дискурс има исту сврху као и психијатријско-социолошки. Пацијента треба вратити нормалности (разуму), а говор и слушање тог говора, јесу средство катартичког ослобађања унутрашње агресије, која се, по Фројдовим раним увидима о самоубиству, окреће против субјекта који је не може ослободити и усмерити ка другима.⁵ Истицање поретка здраворазумности и нормалности кореспондира са психијатријским појмовима о разуму и не-разуму, због чега Фуко психоанализи даје место у развоју психијатријског знања, али је и одваја од тог знања, и разликује је од психологије, која је један од стожера савремене психијатрије.⁶ Јер, ако и није до краја развила све потенцијале

⁵ „Сигмунд Фројд 1905. даје прво објашњење самоубиства као окретања агресивности ка себи. Ако човекова агресивност, услед друштвеног притиска, не може да се усмери на свој прави предмет – ту и ту омражену особу – она се окреће против самог субјекта. Фројд, међутим, 1920. износи другу, много оспоравану, теорију о томе да у сваком човеку постоји нагон смрти, *destrudo*, који је противан нагону за животом и размножавањем, *libidu*, и који понекад може да превлада ако није сублимиран у неким заменама, као што је самоодрицање ради посвећености другима” (Минова 2008: 370).

⁶ Управо се у психологији довршава процес којим лудило бива коначно растеловљено, а безумље (као и суицид) проглашено душевним поремећајем: „Када, у годинама које ће протећи, буде разложено то главно искуство безумља, чије је јединство карактеристично за доба класицизма, када лудило, потпуно захваћено моралним наслућивањем, буде још само болест, тада ће разликовање које смо управо успоставили попримити други смисао; оно што је било болесно произлазиће из органског; оно што је припадало безумљу, надилажењу

своје методе, па је и говор лудила (и говор суицида) у њој остао несаслушан, психоанализа је, са друге стране, ипак темељно променила однос према лудилу (суициду), извлачећи га из вековне примораности на ћутњу, јер „у психоанализи уопште није реч о психологији, већ управо о искуству безумља које је, у модерном свету, психологија имала да преруши” (Фуко 1980: 173):

Фројд је преузео лудило на разини његовог *језика*, изнова успоставио битне елементе искуства што га је позитивизам свео на мук; он попису психолошких начина лечења није придодао ништа велико; он је, у медицинској мисли, васпоставио могућност разговора са безумљем. (Фуко 1980: 173)

Тешко нам је, готово немогуће, да у разматрањима о психијатризацији суицида, одвојимо самоубиство од лудила и да Фукоове судове о говору безумља не повезујемо непрестано са суицидалношћу. И психијатрија и социологија апстрахују самоубиство, измештају га из његове појединачности, привилегованости „греха” и капиталног моралног престапа, и нивелишу његова значења класификацијама и категоризацијама којима суицид постаје мономанија или депресивно-меланхолична епизода. У психоанализи суицидалност наизглед проговара, али јој тај говор не доноси другачији статус. То је и даље *једна међу безбројним* девијацијама психе. То не значи да самоубиство нема посебан статус и унутар ових дискурса. Прва значајнија социолошка студија којом се инаугурише статистички метод у изучавању друштвених феномена јесте Диркемова књига *Самоубиство*, а антипсихијатријски покрет и борба за еутаназију јасно показују да постоји нешто у самоубиству што га издваја од уобичајеног схватања лудила и што представља опасност посебне врсте, нешто што биополитички поредак савременог света потреса у темељима управо на месту на коме се појављује воља за самоуништењем као последње уточиште антрополошке имагинације незахваћене дискурсом биополитике.⁷

Међутим, оправдано се поставља питање: Може ли уопште самоубиство да говори? Црква је смртоносност суицидалног греха утврдила на немогућности његовог говора. Самоубица се не исповеда и одлази у смрт нужно оптерећен грехом, прекршајем једне од божјих заповести. Репресије које су и световни и црквени закони спроводили над самоубицама, извршавале су се *post mortem*, док је преживели и даље имао могућност покајања (што не значи да у појединим случајевима и преживели самоубица није могао бити осуђен на смрт). У исповести покајаног самоубице препознаје се процес идентичан ономе који изводи психијатријско знање. Као што црква „заблуделу овцу” враћа у стадо путем исповести, тако и психијатрија (и психоанализа) враћају неуспелог самоубицу социјалном (здраворазумском) поретку. И психијатрија и психоанализа могу, дакле, да анализирају суицидални феномен и да га лече само онда када он подразумева намеру или

његовог говора, биће изједначено са психолошким. Управо се ту и рађа психологија – не као истина лудила, већ као знак да је лудило сада одвојено од своје истине, а она је била безумље, и да је оно од тада још само појава препуштена околностима, *безначајна* на неодређеној површини природе. Загонетка без друге истине до оне која може да је умањи” (Фуко 1980: 173).

⁷ „Самоубиство се јавља као апсолут имагинативних поступања: Свака суицидална жеља испуњена је таквим светом у коме Ја више није присутно овде или тамо, већ свуда, у сваком простору [...] Суицид није начин раскидања са светом или са собом, или са светом и са собом, већ начин поновног откривања исконског тренутка у коме Ја чини себе светом [...] Починити самоубиство означава крајњи степен имагинације, а сваки покушај да се суицид разуме на основу реалистичких модела супресије представља неразумевање истог” (Фуко, према: Луис 1995: 69; према: Радовановић 2018: 209, прев. Ђ.Р.).

неуспешно извршени чин. Само се тај простор отвара инвазивности психијатријског дискурса. Сам чин, оно што чину непосредно претходи као одлука да се оконча сопствени живот, неухватљиви је тренутак из кога се објављује смрт, а њиме се не бави позитивно знање, већ филозофија и књижевност.

У модерној филозофији, ма колико то деловало парадоксално, ипак нема превише разумевања за самоубиство. Изузев чувеног Хјумовог текста *О самоубиству и бесмртности душе*, који је резолутна одбрана права на смрт и на слободну вољу тог избора насупрот црквеној забрани, једино код Ничеа постоји крајње афирмативан однос према самоубиству. Са једне стране, Ниче афирмише самоубиство у традиционалном поимању иманентно присутне воље за смрт – у херојском самоубиству у рату (у борби), док је, са друге стране, суицид велика утеха човекова, средство за којим се увек може посегнути у оправдавању властитог, хуманог достојанства. Чекати на смрт, недостојанствено, у старости и болести тела и духа, одраз је слабости оних који своју судбину стављају у руке хришћанском богу и очекују милост на ономе свету, а да истовремено немају снаге да афирмишу сопствену вољу и да живот стоички прекину онда када он више није вредан живљења. Изузев Ничеа, међутим, суицид је ретко брањен у филозофији. Од Канта до Камија самоубиство је сагледавано или као преобликовано, а и даље задржан, прекршај моралне норме, што је случај са Кантовим *Заснивањем метафизике морала*, или као недопуштено, насилно скраћење егзистенцијалног пута који води ка спознаји. Шопенхауерова воља не афирмише се у суициду, изузев у појединачним случајевима када је самоубиство само придодата последица једног реализованог процеса, доследно спроведеног захтева за вољом (аскетска смрт као смрт од гладовања). У егзистенцијалистичкој филозофији, суицид онемогућава присвајање егзистенцијала (кјеркегоровског „властитог јаства”, хајдегеријанског освешћења егзистенције ка смрти или камијевског апсурда), што не значи да се у еволуцији ове филозофије поглед на самоубиство не мења. За Кјеркегора самоубиство још увек онемогућава метафизику, самоосвешћујући напор да се кроз очајање прихвати могућност хришћанског спасења. Код Камија, међутим, самоубиство управо и јесте метафизика, последњи остатак метафизике, па убити се значи „скочити у трансценденцију” и себи ускратити могућност живљења са апсурдом. Демистификација суицидалне метафизике у структуралистичкој и постструктуралистичкој филозофији иде правцем истовременог одбацивања суицида као трансцендента, што се потврђује и у књижевности позног модернизма, али и једне сачуване носталгије за самоубиством, особито код Фукоа. Ако дискурс биополитике „карактерише власт чија највиша функција од сада можда више неће бити да убија него да, с краја на крај, обухвати живот” (Фуко 1978: 123), самоубиство је алогични, ирационални преостатак, у коме се још једино чувају трагови побуне против такве устројености света.

И као метафизика и као негација метафизике, суицид је у филозофском дискурсу (углавном) проказан и стављен на ону страну на којој се трансцендентни идеал онемогућава. У модернистичкој књижевности, међутим, нагласак је искључиво и само на метафизици самоубиства. Било је природно да самоубиство постане једна од опсесивних тема модернизма. Као најсмртоноснији грех, суицид је знак који се у највећој могућој мери одваја од хришћанског учења. То је тачка у којој хришћанство престаје, а почиње (спутана или неспутана) човекова (само)воља. Деконструишући хришћанску метафизику, модернизам је кроз самоубиство тражио начин да се оспољи, освети и оправда нова, хумана метафизика. Док је у психијатрији и психоанализи акценат стављан на девијантни моменат пре и након самоубиства, који треба исправљати и у коме треба тражити могућност

за трансформисање личности путем метода и пракси излечења, модернистичка књижевност овај моменат одбацује и подвргава га иронији, па је неуспех суицида редовно представљан на комичан начин, као неаутентичност постојања суицидалне жеље.⁸ Одвајање од хришћанске догматике, прати, дакле, и одвајање од оног дискурса који је настојао да, кроз изградњу позитивног знања, уврсти самоубицу међу лудаке. Ова дистанца произвела је, за раномодернистичку књижевност карактеристичан, тип разумног или логичког самоубице. Почевши од Достојевских романа, посебно од *Злих духа*, и инжењера Кирилова, који је прототип модернистичког суицидалног јунака, самоубиство ће се у књижевности надаље контаминирати елементима оних дискурса од којих се одваја. Испод идеолошко-политичке матрице, као површинског слоја тумачења и читања *Злих духа*, тиња запретена траума модернизма да суицид објави као нову слободу новог човека, али и да тај чин веже за метафизику, служећи се моделима и обрасцима које превазилази. Христолики самоубица и разумни самоубица само су две стране, два нужна компромиса овог комплексног знака, који захтева разумност (логику) да би могао да дискурзивно уобличи говор „лудила” и захтева хришћанске појмове о трансценденцији да би уобличио говор (о) смрти.⁹ Само у таквој симбиози било је могуће сачувати раномодернистички смисао суицида, али се тај смисао никада неће до краја реализовати. Већ код Достојевског суицидална метафизика која производи кириловљевски идеал *човекобога* круни се и осипа, завршава изневерењем и потпуним крахом јунака, а Достојевски се, упркос „излету” у модернистичку трауму, враћа „начетом” хришћанству, па ако и не осуђује јунака, чија је доследност само резултат „извињавајуће заблуде” и лоших утицаја, он ће његов суицид ипак приказати као метафизичку чињеницу, враћајући се наслеђеним (традиционалним) обрасцима из књижевности (не превише прикривен нити модернистичком поетиком транспонован мотив потписивања уговора са ђаволом, то јест са „ђавољим адвокатом” – Верховенским, пре самоубиства) и религије (самоубиство постаје начин на који ђаво заводи човека, чак и христоликог човека, и одузима му могућност хришћанског спасења). Ако Достојевски још чува преображено и модернизмом „нагрижено” наслеђе хришћанске метафизике, каснији развој модернизма све више се окреће ничеанском трансцендирању воље кроз суицидални чин. У књижевности српске модерне, где је овај мотив, по први пут употребљен са изразитом учесталости и препознавањем његове епохалне актуелизације, самоубиства су последица обесмишљености егзистенције, разарања традиционалних (патријархалних) норми живљења и суочавања јунака са новим светом који се рађа на рушевинама старог, а доноси идеале подупрте вером у позитивно знање, науку, образовање, логику. Неприлагођеност и неснађеност парадигматског јунака – дошљака, који за собом „вуче”

⁸ Такав је случај са Хиполитовим самоубиством у Достојевском *Идиоту*, или, у српској књижевности, са Мејриним самоубиством у Андрићевој приповеци „Свадба” или са трагикомичним покушајем суицида у „Исповести једног сметењака” Драгише Васића. Суицидална трагика остварује се само онда када до самоубиства долази или (у позном модернизму) када је суицид поетички запречен, при чему се његова аутентичност не доводи у питање. У свим другим случајевима, неуспело самоубиство предмет је „изругивања”, гротескно-комичне стилизације која се може ограничити на јунака, али може захватити и метафизички идеал (суицидалне) поетике у целини.

⁹ То је крајњи захтев који поставља тек књижевност, јер психоанализа, ма колико допуштала субјекту да говори, никада није успела да начини отклон од ауторитарне позиције лекара који тај говор просуђује на основу предоцбе да пред собом има човека кога треба излечити: „Лекар, као лик који отуђује, остаје кључ психоанализе. Можда управо зато што није поништила ту коначну структуру и на њу свела све остале, психоанализа и не може, неће моћи да чује гласове безумља, нити да одгонетне знаке безумника као такве. Психоанализа може да размрси неке облике лудила; највиши рад безумља њој остаје стран. Она не може да ослободи ни да препише, а понајмање да објасни оно што је у тој работи битно” (Фуко 1980: 249).

идеализовану и дотерану слику једном занавек изгубљене (христијанизоване) патријархалности, а у новим условима се суочава са разочарањем у оне идеале због којих се новоме свету и приступа, ствара непрелазну пукотину, понор у бићу, што за свој исход најчешће има самоубиство. Потпуном незнању супротставља се суицидални чин који је последњи акт (очуване) воље и рационалног прозирања у сопствену обесмишљеност. У послератном модернизму самоубиство ће се појављивати или у изврнутој, гротескно-иронијској перспективи, као трагикомична ситуација неизвршеног суицида, или као немогућност да се, путем суицида, биће потврди у својој аутентичности. Суицид почиње да измиче и да се помера ка сопственом нестанку. Он је стална жеља и омама послератних модерниста. Понекад га је, у нагонски помућеном бићу, немогуће освестити и препознати као властиту жељу за смрћу (у Андрићевом „Мустафи Мацару“), понекад је загубљен у истражним радњама и поступцима, које онемогућавају коначно разрешење „случаја” – убиства или самоубиства („Аникина времена“), а понекад је уздигнут до врхунског, али анти-естетичког чина (као у дадаистичкој поезици). У романима тока свести, попут Фокнерове *Буке и беса*, суицид је прича заробљена у прошлости, која се не може трансцендирати, док је услов ране Црњанскове поетике (и поетике многих послератних модерниста) „окретање главе” од самоубиства, чиме суицидална иронизација задобија двоструку функцију. Она је, са једне стране, начин да се упути на недовољност, на известан ексапизам и недопуштену пречицу којом развијање суицидалне метафизике изневерава и поништава могућност поетичке трансценденције, то јест онемогућава да се однос према смрти задржи у границама привилегованог естетичког искуства.¹⁰ Са друге стране пак, негација суицида носи снагу трауме, јер оно што се одбацује истовремено привлачи својим амбисом, па је самоубиство у Црњанском делу одбачени почетак и нужни крај. Последњи Црњансков роман биће роман о самоубиству које се више не може догодити, као што је и Андрићева *Проклета авлија* роман (поетички) одсутног суицида. Позномодернистичка поетика, баш као и позноегзистенцијалистичка филозофија, препознаће у суициду онај коначни метанаратив, коначно и одређујуће искуство модернизма и крајњу границу која дели човека од апсурдног бивања и постојања. Ками мора да напише *Мит о Сизифу*, да би, разобличењем самоубиства, пројављивао идеју о побуњеној егзистенцији (егзистенцији са апсурдом и упркос апсурду). Након самоубиства остаје само апсурд или (само) фукоовско празно место антрополошке недискурзивне имагинације.

¹⁰ „Кад Рилке размишља о самоубиству младог грофа Волфа Калкројта, размишљање које добија облик песме, оно што га удаљује од ове врсте смрти је то што та врста смрти показује знаке нестрпљења и несмотрености. Нестрпљење је грешка против потпуне зрелости, која се супротставља суровом деловању савременог света, ова запосленост која *хрли делању* (курзив Ђ.Р.) и покреће се у хитности лишеној оног што има да се учини. Нестрпљење је тако исто грешка према патњи: док одбијамо да подносимо страх, док се уклањамо од неподношљивог, измичемо тренутку кад се све мења, кад највећа опасност постаје суштинска сигурност. Нестрпљивост вољне смрти јесте то одбијање да се чека, да се достигне непомућено средиште где бисмо се опет нашли у ономе што нас превазилази” (Бланшо 1960: 57).

II ТЕОРИЈСКИ ОКВИР

1. ХРИШЋАНСТВО – КАНОНИЗАЦИЈА (СМРТНОСНОГ) ГРЕХА

1.1. Од слављених мартира до Августинових самоубица

1.2. Пукотине у канону и рађање суицидалног дискурса

1.1. Од слављених мартира до Августинових самоубица

У првим вековима хришћанства није било суицидалног греха. Није било чак ни *појма о суициду*. Ни у *Старом* ни у *Новом завету Библија* не осуђује самоубиство иако примера самоубиства и самоубица, па и оних на „лошем гласу”, најтежих грешника, попут Јуде Искариотског, има у обема библијским књигама.¹¹ Канонизација суицидалног греха долази отуда као плод накнадне егзегезе коју су, у складу са околностима и потребама цркве у веку када је хришћанство већ представљало равноправну, па и доминатну религију позног Римског царства, спровели неки од првих Светих Отаца, а пре свих Аурелије Августин. У *Старом завету* поглед на самоубиство махом је уједначен са начином на који се суицид третира у раним еповима. Самоубиства Саула или Самсона, или Разиса и Елеазара (у *Књигама Макавејским*) ни по разлогу ни по начину не уступају самоубиствима каква налазимо у Хомеровим еповима. То су примери *херојског саможртвовања*, а суицид је *часни излаз* да се спере срамота (коју наноси други) или да се не падне у руке непријатељу: „И рече Саул момку који му/ ношаше оружје: извади мач свој/ и прободи ме, да не дођу ти не-/обрезани и прободу ме и нару-/гају ми се. Али не хтје момак/ што му ношаше оружје, јер га/ бјеше врло страх. Тада Саул узео/ мач, и баци се на њ” (*Библија, Стари завет*, „Прва књига Самуилова” 2001: 284). У *Новом завету*, где се по први пут јасно развија свест о грешности (самосагрешењу) и покајању (опроштају грехова) „јер сваки грех је грех пред богом или, тачније, то што људску кривицу чини грехом јесте да је кривац *свестан* (курзив Ђ.Р.) тога да се налази пред богом” (Кјеркегор 1980: 62)¹², такође нема експлицитне осуде самоубиства, иако се над чином већ претеће надвија сенка Јудиног вешања. Међутим, вешање Јуде Искариотског више је начин да се до краја сачува и задржи представа о гнусности почињеног издајства, него што се том чину приписује било каква примисао о неком новом греху. Са друге стране, Христово свесно жртвовање и одлазак у смрт (одабирање смрти) зарад искупљења људских грехова, могло се опет тумачити (и тумачено је) као облик самоубиства. Прећутавши разлику, на којој ће, након Августина, хришћанска црква инсистирати, новозаветни канон створио је предуслове да се у првим вековима хришћанства сасвим замагли, па и до апсурда дотера однос између саможртвовања и самоубиства. Жртвовати се за Христову веру, пострадавати у тамницама, лагумима, на мукама, у аренама, постаје прокламовани идеал сваког хришћанина, јер се тиме прати Христов пример, а истовремено се раније напушта овај свет, „долина суза”, и одлази у „наручје Господа”, у обећано рајско обитавалиште. Бивајући све учесталијом и задобијајући размере епидемије, ова анихилирајућа жеља првих хришћана неретко прелази границе „жељности” и претвара се у активан „рад” на што скоријој сопственој смрти. Ипак, ако је граница још неустављена, то не значи да је нема. Самоубиство од властите руке, како га

¹¹ Постоји, међутим, разлика у начину на који се самоубиство извршава у случајевима часне погибије и у случајевима осећања гриже савести, кривице и осрамоћења. Часном суициду одговара херојска смрт (најчешће самопробадањем), а лишавање живота израз је доследног самопотврђивања у снази (Саул, Самсон). Суицид изазван кривицом (посрамљеношћу) врши се на начин нечестан и саблажњив – вешањем (Ахитофел, Јуда Искариотски). У тој разлици присутне су прве назнаке суицидалног саблажњења које ће касније искористити Августин да на примеру Јуде Искариотског изгради своје тумачење о грешности суицида.

¹² Онтологију греха, као свест о кривици, покајању и опроштају, Кјеркегор везује искључиво за хришћанско духовно пројављење и за цивилизацијско самоосвешћење у Христу: „Та супротност грех-вера, хришћанска је супротност, која, хришћански, преобликује сва етичка појмовна одређења, придаје им већи квалитативни ступањ. Та супротност се у основи заснива на пресудном хришћанском критеријуму који опет имплицира други, такође пресудан за хришћанство: апсурдност, парадокс, могућност саблазни” (Кјеркегор 1980: 64).

је, у то време, препоручивала епикурејска или стоичка филозофија, не може задовољити хришћанина. Мартирска смрт мора доћи *од другога*. Треба упутити изазов поретку, властима, треба самога себе проказати као хришћанина и можда то учинити што дрскије да би и смрт била мучнија и тежа и да би се са већом сигурношћу отишло са овога света. Што је смрт грознија и ужаснија, то је и ореол мучеништва већи и то се са већом заслугом за ширење нове вере прелази у вечно бивање крај Христа. Ситуација постаје крајње парадоксална. Поједине хришћанске секте, попут донатиста, прелазе границу између мучеништва и суицида и мучеништвом сматрају сваки облик својевољне смрти.¹³ Рана патристика је у недоумици. Са једне стране, јавља се потреба да се што пре стане на пут изобличеним мученишким праксама. Са друге стране, бројна мучеништва доносе немерљиво велики „кредит” хришћанској вери, јер утичу на снажније успостављање светачких култова:

Христов пример следе многобројни својевољни мученици, у толикој мери да се црквени оци три века брину и питају. Свети Атанас, иако у начелу осуђује хришћане који су одабрали смрт, не може да се одлучи да их укори пошто на уму има Христов пример. Свети Григорије из Назијанзе хвали самоубиство мајке Макавејаца, иако осуђује самоубиство уопште. Свети Григорије из Нисе поздравља добровољну смрт мученика Теодора, а свети Базил самоубиство Жилијете. Свети Јерноним зазире од противречности: осуђује хришћане који се убијају и честита паганским удовицама којима је дража смрт од поновне удаје. Петар из Александрије осуђује оне који се убијају и честита онима који не попуштају. Ориген и Денис из Александрије, иако тврде да се Исус убио, саветују хришћанима да радије побегну него да се у бици без разлога излажу опасности. Свети Кипријан предлаже мудро повлачење. Свети Амброзије осуђује самоубиство, а ипак пише: „Кад се укаже прилика за хвале вредну смрт, одмах је треба искористити“, и „Не бежимо од смрти, син Божји је није презрео“, велича и Самсоново самоубиство. Свети Климент из Александрије готово је једини који недвосмислено осуђује самоубиство хришћана: они који се убију, каже он, имају погрешан поглед на мучеништво и осујећују Божју вољу. (Миња 2008: 38-39)

Овај „гордијев чвор” коначно ће, почетком петог века, пресећи Августин, неопозиво се и коначно опредељујући за забрану самоубиства. Августин није само први од Светих Отаца који је искључио сваку недоумицу у вези са тим да ли суицид треба или не треба прогласити грехом, већ је такође и први који ће самоубиство видети као најтежи грех – једини грех без опроштаја. Из такве радикализације се може видети колико је, у времену настанка Августиновог списа *О држави божјој*, самоубиство постало горући проблем и

¹³ „Помаму донатиста подјаривало је лудило веома и зузетне врсте, којем, уколико диста беше њима овладало у тако претераном степену, извесно не може бити премца ни у једној земљи нити раздобљу. Многи од тих фанатика грозили су се живота и жудели за мучеништвом, а сматрали су небитним на који ће начин и од чије руке погинути, уколико су њихово понашање освештале намера да се посвете слави истинске вере и нада у вечну срећу. Понекад су грубо реметили светковине и скрнавили паганске храмове у намери да натерају најревносније идолопоклонике да освете уређену част својих богова. Понекад су силом упадали у судницу и приморавали претрашеног судију да изда наредбу да их сместа погубе. Често су на јавним друмовима заустављали путнике и обавезивали их да им задају ударац мучеништва, обећавајући им награду уколико пристану, а претећи тренутно смрћу уколико одбију да им учине такву крајње необичну услугу. Када би их изневерила сва остала средства, најавили би дан када ће се, у присуству пријатеља и браће, стрмоглавити са неке високе стене, те су показиване многе литице које су се прославиле бројем верских самоубистава” (Гибон 1996: 175 [Edvard Gibon Opadanje i Propast Rimskog Carstva \(scribd.com\)](https://www.scribd.com/document/175/Edvard-Gibon-Opadanje-i-Propast-Rimskog-Carstva).)

велика препрека устоличењу и институционализовању хришћанства.¹⁴ Захтеви су се променили и нова вера није више била угрожавана од поретка – она сама је постала поредак, него су је угрожавали „отпадници у њеним сопственим редовима”, аријанци, пелагијанци, донатисти. Са Августином ствари су се коренито измениле и у току наредна два века различити црквени сабори доносиће све ригорозније одлуке у погледу суицидалних изузетака да би најзад самоубиство било у потпуности забрањено, што је став који цркве, католичка и православна, имају и до дана данашњег.¹⁵

За Августина изузетака нема. Свако самоубиство је грех. Апсурдно је и помислити да би се човек, ма колико био опхрван очајањем или доведен у ситуацију која се чини безизлазном, могао спасти самоубиством. Апсурдан је и став оних који мисле да самоубиством, као саможртвовањем или „изнуђеним” мучеништвом, купују улазницу за рај. Августин је управо створио онакав мисаони систем какав је цркви био најпотребнији. Тврд и искључив, а скривено спреман на компромисе у оним стварима у којима је компромис био неопходан, Августин је поставио темеље хришћанској мисли о самоубиству и зацртао њен оријентир за све долазеће векове. Тако је, живећи у бурним временима у којима се већ назирао скорашњи пад некада моћног Римског царства (књига је писана непосредно по визиготском освајању Рима), изванредно предосетио налог долазеће епохе феудализма и видео какву ће улогу црква играти у њој, везујући се уз световну власт и спорећи се са њом око првенства над душом и телом верника. Са друге стране, као одличан познавалац античке филозофије и хришћанске патристике, свестан проблема и неприлика које су онемогућавале његовим претходницима да се јасно и дефинитивно одреде спрам суицида, Августин је пронашао моделе и решења којима је самоубиство најзад могло постати грех, а да се не дира у култ светаца-мученика и да се библијски текстови, без изравне осуде самоубиства, прилагоде овој мисли као да је та осуда (несхваћена и

¹⁴ Том процесу на руку иду и политичке прилике у Римском царству с краја четвртог и почетка петог века: „То што и грађанско и канонско право стављају акценат на очување људског живота повезано је са начином на који се развијало Римско царство крајем IV и почетком V века. Будући у великој економској и демографској кризи, римска држава се од Диоклецијана и Константина преображава у тоталитарни систем, у којем појединац губи сва права да располаже собом. На селу се шири систем колоната. Колон је слободан човек, али је везан за земљу и зависи од свог господара – *dominusa*; не може да се ожени, нити да постане свештеник или војник без његовог одобрења. Константин 332. одлучује да сваки одбегли колон буде враћен свом господару. У граду су припадници сталежа везани за свој сталеж. Нема довољно људства за одбрану Царства, па је сваки људски живот потребан у привредне и одбрамбене сврхе. Наједном је очврснуо и став грађанског законодавства, традиционално веома толерантног према самоубиству у римском свету. Од тада се конфискује имовина оних који се убију како би избегли оптужбу, и мало-помало се успоставља веза између конфискације и кривице за самоубиство” (Миноа 2008: 41-42).

¹⁵ „Концил у Арлу из 452. осуђује самоубиство свих који се називају *фамули*, што ће рећи робова и слуга. Слуга који се убије поткрада свог господара, који је његов власник: његов чин се изједначаје са побуном, а за њега се каже да је „испуњен шаволским бесом“. Концил у Орлеану из 533. потврђује римски закон и забрањује посвећивање осумњичених који су се убили пре суђења. Постепено се уводи скуп репресивних мера чији је циљ био одвраћање од самоубиства. За цркву је ту и чињеница да је једини облик часног самоубиства, добровољно мучеништво, *постало ништавно од преобраћања Царства* (курзив Ђ.Р.). Никакав религиозни мотив не може да буде изговор за самоубиство. У друштву, као и у религији, само господар располаже животом својих потчињених, који му дугују све. Овакав став је ојачан у доба варварских краљевстава, у којима световне и црквене власти такође раде заједно. Тако је почетком VI века *Lex romana Visigothorum* очувао неке разлике: имовина ће бити конфискована уколико је разлог самоубиства грижа савести након почињеног злочина, али неће ако је повезано са гађењем према животу, стидом због задужености, болешћу [...] Овакви изузеци нестају у другој половини века. Концил у Браги, одржан 563.м и концил у Оксеру, одржан 578., осуђују све врсте самоубиства и забрањују посвећивање и комеморативну службу за самоубице” (Миноа 2008: 42-43).

нерастумачена) одувек била ту. Да би суицид постао грех (и то најсмртоноснији) било је потребно, најпре, везати га за прекршај неке од божјих заповести. Природно, то је морала бити шеста заповест – „Не убиј”. Зар убити самога себе није такође убиство? Дуго се веровало да се ова заповест односила само на убиство других. Међутим, каже Августин, то је заблуда, и убиство себе самога исти је такав злочин (ако не, још и тежи) као и убиство било ког другог. Да би свој суд поткрепио и доказао, Августин ће шесту заповест упоредити са деветом – „Не сведочи лажно на ближњег свог”. Ако је лажно сведочење на свог ближњег једнако лажном сведочењу себи самом, јер је речено: „љуби ближњег свога као себе самог” (в. Августин 1982: 61), онда ни забрана убиства не може бити само забрана убиства другог, већ и забрана убиства самога себе:

Што више, ако због крива свједочења није ништа мање крив онај тко против себе сама криво свједочи од онога тко криво свједочи против својег ближњег, иако у заповиједи против лажног свједочења забрањује се оно само против ближњег, те би се онима што право не схваћају могло учинити како се не брани криво свједочење против себе самога, – колико онда више морамо разумјети како човјеку није допуштено убити себе сама, јер у ономе што је написано, »Не убиј!« (а ништа му више није додано), разумије се да нитко не изузима, поготово не онај којему се заповијед упућује. (Августин 1982: 61)

Јасно је, отуда, да је самоубиство грех. То доказивање није, међутим, било довољно. Требало је самоубиство издићи изнад уобичајених појмова о грешности и сагрешењу, дати му најзлокобнији могући предзнак и потпуно табуизирати сваку идеју о добровољној смрти. Августин је тај захват извео на маестралан начин. Отклонивши недоумицу око Христове смрти, као самоубиства, јер су мученици управо били привучени чињеницом да умиру за Христа и попут Христа свесно пристајући на сопствену смрт, Августин ће показати на *правог самоубицу* – Јуду Искариотског и тиме раздвојити саможртвовање од самоубиства. Уколико је највећи грешник онај који је издао Христа, онда је само потребно његову грешност додатно означити, додатно продубити, па да начин смрти Јуде Искариотског постане грех – најтежи могући, јер је последњи, и најтежи могући јер се чак и издајство Христа могло окајати, али самоубиство никако. Ако чак и за Јуду постоји толико милосрђе да му се може омогућити „спасоносно покајање” (Августин 1982: 53-55), онда је Бог утолико милосрднији колико је Јуда, због пропуштене прилике *и почињеног самоубиства*, тежи и гнуснији грешник. Разлика је наизглед неприметна, пошто је између самоубиства и хришћанске жртве и раније постојало подвајање које се само у појединим случајевима (код донатиста на пример) кршило, али је та разлика и круцијална, пошто ће, од сада, самоубиство на себе морати да прими терет Јудиног греха. То је, међутим, само први део Августиновог „маневра”. Други, и знатно комплекснији, биће посредно уклањање потребе за мученицијумима. Августин не сме отворено да се заложи за то да се пракса мученичких умирања укине, још мање да се прогласи грешном, када је на њој заснован култ неких од највећих хришћанских светитеља. Међутим, он може да та умирања представи кроз божанску промисао, те да их оправда, али и да постави границу могућем разумевању и тумачењу божанског позива и да опомене на уздржавање од мучеништва, јер није сигурно да то грех (ђаво) не говори кроз нас и није сигурно да смо позив, ако и јесте од Бога,

правилно схватили и применили ако пристанемо да Му својевољно уступимо сопствени живот:¹⁶

Неке је изнимке сама божанска овласт начинила од закона према којем није допуштено убити човјека. Ну такве изнимке укључују само оне које је сâм Бог заповиједио убити, било датим законом било изричитим привременим налогом некој особи (али сâм онај није убојица који извршује што му је наређено, као што је и мач само помагало оному који се њиме служи; па стога никако не гријеше према заповиједи »Не убиј!« они који су по Божјој овласти водили ратове или су представљајући својом особом државну власт, а према њезиним законима, то јест по овласти најправедније уредбе, кажњавали смрћу злочинце. Тако и Абрахам, не само што није оптуживан за злочин окрутности него је чак хваљен због своје побожности, кад оно својег сина хтједе убити, али не злочиначки, него због послушности; а с правом се пита треба ли сматрати да је такођер по Божјем налогу кад је Јефта убио своју кћер што му је дотрчала у сусрет, пошто се бијаше заветовао жртвовати Богу прво биће које сусретне по повратку из побједничког боја; и ни Самсон се не може друкчије ослободити кривње, кад је рушењем зграде уништио и себе сама заједно с непријатељима, осим уз увјет да је то потајно наредио исти онај Дух, који је преко њега почињао чудеса) – дакле: осим тих изнимака, које нареди убити или опћенито праведан закон или сâм извор правде Бог посебице, сватко тко убије човјека, било себе сама било неког другог, потпада под оптужбу за убојство. (Аугустин 1982: 63)

Августин ослобађа кривице само оне који су се већ жртвовали. За оне који живе у садашњости, божанска промисао „измиче”, па је боље држати се и будућег греха, него себи одузети живот и на душу навући вечито проклетство:

Ако је толико завладала опачина те се више не може изабрати недужност, него само гријех, није ли онда бољи неизвјестан прељуб у будућности неголи

¹⁶ Још један од начина „заstraшивања”, којим је Августин „циљао” пре свега на оне најмање грешне (кандидате за мучеништво), који се, у очишћености грехова, желе убити, јесте ова недоумица око жртвовања или суицида. Како уопште бити сигуран да је позив дошао од Бога и како се уопште жртвовати ако се створи у верницима ужасни страх да самоубиство *може донети* коначну душевну погибију чак и безгрешнима или онима који су се непосредно пре самоубиства исповедили. Уколико суицид јесте грех, свако ко се убије, одлази на онај свет неразрешен за макар једно, а управо смртоносно сагрешење: „Преостаје још један разлог, о којем бијаш почео говорити, због којег се сматра самоубојство корисним, најиме: како човјек не би запао у гријех, било од заводљиве пожуде, било од окрутне патње. Пристанемо ли на тај разлог, он ће нас одвести све дотле да морамо наговарати људе да се радије убију чим приме опрост свих гријеха опрани у купели светог препорођаја. Јер најбоље је вријеме да се избјегну сви будући гријеси онда кад су избрисани сви прошли. Ако се то прâво постиже својевољном смрћу, зар није тада најзгодније? Зашто да крштеник себе штеди? Зашто да ослобођену главу поново гура у овај погибелни живот, кад је самоубојством могуће врло лако све погибелни избјећи, а и писано је: »Тко погибел љуби, и запаст ће у њу«? Зашто би се вољеле такве и толике погибелни или, ако се не воле, у најмању руку прихваћале, док човјек остаје у овоме животу из којег је допуштено отићи? [...] Али, ако је онај тко мисли како треба ударити тим путем или га ваља препоручивати – не кажем: неразборит, него посве безуман, – каквога чела да каже човјеку: »Убиј се, како не би својим ситним гријесима додао један тежи, док живиш под бесрамним господарем дивљачког понашања«, док не би могао него управо злочиначки рећи: »Убиј се сад пошто су ти сви твоји гријеси опроштени, како не би поново или такве или још горе починио, кад живиш у свијету који те мами толиким нечистим пожудама, који је бијесан од толиких клетих окрутности и који ти пријети толиким гријесима и ужасима?« Будући да је опачина такво што говорити, заиста је опачина и себе убити. *Кад би могао постојати иједан правичан разлог да се то својевољно учини, онда – без икакве двојбе – од тога не би било правичнијег. Ну како ни он није такав, онда га уопће и нема* (курзив Ђ.Р.)” (Аугустин 1982: 73).

сигурно убојство у садашњости? Није ли боље починити срамотно дјело које се може искупити покором неголи такав злочин при којем не остаје никаква мјеста спасоносној покори? (Аугустин 1982: 69)

Ипак, ако је комуникација са Богом постала „проблематична”, постоји глас који јасно издаје заповести и коме се може и треба покорити. Глас ауторитета, црквеног (и световног), који *наређује убиство*, једнако обавезује као и глас самога Бога, а оданост и послушност држави и цркви обавеза је према Богу. Није божански глас утихнуо, само се преселио. Уместо привилегованих појединаца, светаца-мученика којима се Бог обраћа, тражећи од њих жртву, од Августина па надаље за појединца ће говорити црква. Она, и само она, јесте аутентични заступник Бога и само се од ње могу добијати истински налози за предузимање богоугодних дела. Ако црква не жели самоубиство и не тражи мучеништво, самоубиства и мучеништва неће ни бити. Након Августина, концили, које набраја Жорж Миноа, могли су само констатовати и обзнанити, учинити законом и обавезом све што је код Августина, имплицитно, већ било казано.

1..2. Пукотине у канону и рађање суицидалног дискурса

Мало шта се у црквеном учењу о суициду променило од петог века. Са Аурелијем Августиним тај дискурс је стабилизован и његова померања, одступања или поремећаји нису могли бити резултат постојећих дилема унутар цркве. Јачање феудалног поретка у средњем веку омогућило је цркви да успостави доминантну улогу и да у временима пре успостављања апсолутистичких монархија буде кохезивни фактор власти на читавом простору Западне Европе. Световна и црквена власт делају заједно, доносећи различите репресивне мере и законе против оних који се убијају или покушавају да се убију. Одмазде се врше не само над преживелим самоубицом, већ и над телима умрлих, имовина самоубице се конфискује у корист државе и цркве, а покојник се лишава заупокојне службе и осуђује се на „вечито проклетство“:

У време позног Римског царства везе зависности се умножавају. Интереси Бога изједначавају се са интересима власника: располагати својим животом значи задирати у права свих њих. Световне и црквене власти истовремено се боре против самоубиства, а њихове мере застрашивања се допуњују: конфискација имовине и вечно проклетство. На оба ова поља забрану самоубиства прати умањење људске слободе: човек губи суштинско право да располаже сопственим животом, и то у корист Цркве која управља читавим његовим постојањем и своју моћ црпе из броја верника, и у корист господара, од којих су неки свештеници, а потребно им је да очувају и увећају радну снагу у том премало насељеном свету, у којем глад и епидемије редовно угрожавају вредност поседа. (Миноа 2008: 44)

Будући да верници имају на располагању лек против самоубиства, они који се упркос свему убију, а здравог су разума, не могу да очекују никакву милост. Канонско право, које се успоставља у XII веку у делима Биршара (Burchard), Ива де Шартра (Chartres), Грасјена (Gratien), Гргура IX изулетно је строго. Од тог времена има неколико назнака да је сахрана са црквеним обредом забрањена за самоубице, иако треба сачекати синод у Ниму из 1284. да се појави несумњиви писани траг о томе. Синод потврђује забрану сахране за екскомунициране, јеретике, оне који су погинули на турниру и оне који су се сами убили, и то без икаквог изузетка, осим у случају да постоји знак покајања *in extremis*. Ремон де Пењафор (Peñafort) у својој *Суми (Somme)* изражава истоветно мишљење, а Гијом Диран (Durant), бискуп из Манда, у делу *Speculum juris* с краја XIII века, доноси образац писменог захтева за ексхумацију леша самоубице недолично сахрањеног на гробљу. (Миноа 2008: 48)

Ситуација се ипак мења, али не због жеље цркве да она буде промењена, колико због епохалних потреса и померања унутар и изван цркве током позног средњег века. Најпре ће хуманизам и ренесанса изазвати „прву кризу европске свети“, покрећући постепени процес профанације мисли и њеног ослобађања од црквеног туторства, а потом ће, у шеснаестом веку, појава протестантизма сасвим урушити миленијумску монолитност Западне цркве.

У освит хуманизма и ренесансе, Августинове ставове о самоубиству прошириће и довршити (дефинитивно канонизовати) највећи схоластичар, Тома Аквински. Питање 64. *Суме теологије* поставља се у вези са самоубиством и самоубицама и наводи троструки аргумент *против суицида*:

Дакле, самоубиство је апсолутно забрањено из три основна разлога:

- оно је напад на природу и милосрђе, будући да је противречно природном нагону за животом и обавези да волимо себе;
- оно је напад на друштво, зато што човек припада заједници у којој има одређену улогу;
- оно је напад на Бога, који је власник нашег живота. Поређење је просветљујуће: „Онај ко се лиши живота греша против Бога, исто као што онај који убије роба греша против робовог власника.“ (Миноа 2008: 46)

Само трећи аргумент Аквинског понавља Светог Августина. У преостала два појављују се облици обавезаности који су Августину непознати и непотребни не зато што их нема у делу *О држави Божијој*, већ стога што су они већ унети и подразумевају се из привилегованог односа паства-црква, то јест паства-Бог: „Онај ко падне у *desperatio* убија се зато што верује да су његови греси једноставно неопростиви. Он греша у исти мах против Бога – будући да, попут Јуде, сумња у његову милост – и против Цркве – будући да сумња у њену посредничку улогу” (Миноа 2008: 43). Ако су, код Томе Аквинског, природна обавеза према себи и обавеза према друштву различити од августиновског јединственог аргумента да се треба покоравати цркви односно, *самоме* Богу, онда су ова два аргумента напустила јединствени простор божанске воље пројављен одлукама цркве и црквеним учењима. Није нимало чудно што ће се велики филозофи просветитељства, у расправи о оправданости/неоправданости самоубиства користити Аквинским, а не Августином. Природна обавеза према себи послужиће тако Русоу да васпостави превласт природног разума и природне врлине и да израз те врлине види у чињењу за добробит друштва, као што ће Дејвид Хјум, на другој страни, суицидални канон такође оспоравати побијањем трију аргумената Томе Аквинског. Желећи да Августиново дело допуни, усклађујући га са потребама времена и епохе, Тома Аквински је несвесно указао на надлазеће доба у коме ће све слабије деловати забрана да се о самоубиству (слободно) мисли и говори, те на процесе успостављања модернитета, који ће, у другој половини шеснаестог и почетком седамнаестог века, довести до тога да самоубиство постане једна од главних преокупација у јавном говору и у уметности (пре свега у протестантским земљама). Занимљиво је, међутим, да је „инфлација” говора о суициду и, самим тим, девалвација суицидалне забране, потекла управо из црквених кругова, од свештеника и теолога који све више почињу расправљати о могућим изузецима од забране. Код Августина нема никаквог говора о изузецима. Када изузетке спомиње, Августин их, вешто, заобилази и побија. Тома Аквински проширује листу обавезивања и ставља део суицидалних норми изван домена апсолутног црквеног права, док се у XIV, XV и XVI веку појављује низ теолошких расправа и трактата које просто побрајају изузетке или се са несмањеном строгошћу залажу за одржавање потпуне забране самоубиства. Ипак, без обзира на то какав је став теолога изнет у тим расправама, довољно је да се о самоубиству расправља и да се многе списи, па да постане јасно да долази до преокрета и да се, овим списима, ствара капитал знања који ће послужити уређењу нових дискурзивних пракси крајем XVIII и кроз читав XIX век, у областима психијатрије и социологије. Особито је значајна улога коју у овом процесу игра протестантизам. Протестантски теолози, почевши од самог Мартина Лутера, нису ништа попустљивији у питањима самоубиства него што су то католички теолози. Може се чак рећи да су ригиднији и ревноснији у ставу да самоубиство мора бити забрањивано и сурово кажњавано:

Протестантски свет није ништа мање строг у погледу овог питања. По Лутеру, самоубиство је просто убиство које је починио ђаво: „Неколикимa је скршио

врат или узео разум; утапао их је у води и много је оних које нагнао на самоубиство и на друге грозне несреће“ [...]

Калвин се задовољава тиме да понови да је забрањено убити се, као и сви остали протестантски теолози и моралисти, од Хајнриха Булингера у проповедима које је држао у Цириху, до Агрипе д'Обињеа у аутобиографији. За Анрија Етјена, који 1566. критикује лош пример античких пагана, самоубица не заслужује да буде назван хришћанином и чак га не би требало сматрати човеком: „Пагани већином нису мислили ништа лоше о самоубиству, па су га чак и филозофи одобравали својим речима (а неки и својим примером), а хришћанство није тако покварено, па би оне који су сами себе убили требало да осуди у потпуности, то јест да их испише из хришћанства, па чак и из људске заједнице.“

У Енглеској, англиканци и пуританци сатанизују самоубиство и служе се њиме као одбрамбеним оружјем” (Миноа 2008: 91-92, према: Радовановић 2018: 202)

Међутим, без обзира на ову строгост у суђењу о самоубиству, протестантизам је начинио једну битну измену која ће још више поспешити развој суицидалног дискурса – укинуо је свету тајну исповести. Смртоносност суицидалног греха била је, од Августина, заснована на онемогућности самоубице да исповеди свој последњи грех. Ако се Богу може отићи само очишћене душе, исповешћу која душу ослобађа свих њених грехова, самоубици су врата раја заувек затворена, јер у смрт одлази прекршивши једну од божјих заповести, неуслишен на небу а проклет на земљи, без обреда сахране и *без тела* које би се подигло у другом доласку Христовом. Искључивши свету тајну исповести из обредне праксе, протестантизам је „избио из руку” цркве кључни аргумент на основу кога је самоубиство табуизирано и на основу кога је било могуће суицид сматрати смртоносним грехом. Супротно Фукоовој *scientia sexualis*, која настаје све већом потребом цркве да кроз исповест контролише душу верника и да захтева да исповести буду што опширније и што детаљније,¹⁷ *scientia suicidalis* могла се појавити тек онда када је почео да нестаје страх од исповести, јер нити се самоубица могао исповедити, пошто је са својим грехом одлазио у смрт, нити се, због изузетне снаге табуа, могла, без одвећ великог зазора, исповедати и жеља за самоубиством. Тома Аквински, теолошка расправа о самоубиству у доба хуманизма и ренесансе и појава протестантизма обележавају крајње тачке у којима је још могло бити промена у ставовима цркве о самоубиству. Даљи развој овог дискурса преузели су други, уметници, филозофи, социолози, психијатри и психоаналитичари. Црквени канон остао је непромењен.

¹⁷ „*Scientia sexualis*, која се развијала почев од деветнаестог столећа, задржала је као језгро, супротно свему што би се помислило, јединствени обред обавезног и исцрпног исповедања који је на хришћанском Западу био прва техника за изношење истине о полу. Тај се обред, од шеснаестог столећа, мало-помало одвајао од свете тајне исповести и преко вођења душа и усмеравања савести – *ars atrium* – одселио се пут педагогије, пут односа одраслих и деце, пут породичних односа, пут медицине и психијатрије. У сваком случају, ускоро ће бити сто педесет година откако је постављен један сложени механизам за произвођење речи истине о сексу: механизам који увелико прекорачује историју пошто припаја стару заповест на признање методима клиничког слушавања. Управо се кроз тај механизам и могло као истина о сексу и његовим задовољствима, појавити нешто као „сексуалност”” (Фуко 1982: 63).

2. ФИЛОЗОФИЈА И САМОУБИСТВО

2.1. „За” и „против” – суицид у античкој филозофији

2.2. Оживљавање античке расправе – самоубиство у доба просвећености

2.3. Шопенхауер и Ниче

2.4. Егзистенцијализам

2.1. „За” и „против” – суицид у античкој филозофији

2.1.1. Сократ као творац рационалног самоубиства

Треба кренути од Сократа. Ако не због тога што нас је Ниче већ упозорио да Сократов рационализам представља прекретницу након које више ништа неће бити исто ни у чему, па ни у схватању самоубиства, јер се не може вратити оном доживљају који је предсократовски човек имао посматрајући трагедију самоуништења Ајанта или Антигоне, онда због тога што се у Сократовој судбини, у феномену његове, својеволјно одабране смрти, рефлектује античко поимање живота и бивања у целини:

Поменувши Перегрину, ушли смо у област античке филозофије. Над том облашћу влада лик једне личности, која је мисли свакога новог поколења философâ давала конкретно-животну тему – лик Сократа, ироничног мудраца, који је од Атињана изнудио – своје самоубиство; Сократова иронија је, како ју је Платон описао, одјек смеха богова, његова смрт је слична самоубиству хероја. За њега се може рећи супротно од онога што се говори о Христу: можемо га замислити како се смеје, али не како плаче. (Аверинцев 1982: 85-86)

Не може се замислити Сократ као Христ, као што се не може замислити античко самоубиство у присуству хришћанског страха од греха и кривице која заувек одузима спасење. А опет се Христ „убио”, добровољно пристао на жртву и оправдан је од Августина као онај који се не убија, јер је (као) Бог, па му је и божански позив несумњиво упућен, усађен у њега самог. Између Христа, који је Бог и може да се убије (жртвује) и Сократа, који је „као Бог” у самоубиству (по речима Аверинцева) очито постоји нека сличност, која није измакла хришћанским теолозима нити црквеним оцима, због чега је Сократ неретко сматран претечом Христа, јединим паганином који је осетио и наговестио истински пут (хришћанског) богопознања:

Црквени оци су високо ценили Сократово име: Они су у њему видели претходника хришћанских мученика, он је попут њих умро за своје уверење, попут њих је оптужен за издају наслеђене религије. Још више: Сократ се помиње заједно са Христом. Сократ и Христос се заједно супротстављају грчкој религији (Justin). „Постоји само један Сократ“ (Tatian). Оригенес види заједничке црте код Сократа и Исуса. Сократов увид у незнање припрема веровање (Theodoret). Самосазнање Сократово представља пут ка спознаји бога. Сократ је видео да човек може да се усуди приближити божанском само са чистим духом, неупрљан земаљским осећањима. Он је признао сопствено незнање: Пошто се, међутим, из његових разговора не може извести јасан став о највишем добру, пошто он свуда потиче, заступа и изнова оспорава, свако треба да извуче из тога оно што му одговара (Augustin). (Јасперс 1980: 126)

Готово сва хришћанска онтологија, развијена симболика овосветског и оносветског, раја и пакла (тартара), учења о бесмртности душе, чак и појава грехова (и оних смртоносних) због којих се у вечности испашта,¹⁸ присутна је у Платоновом *Федону*,

¹⁸ „А они за које се учини да су *неисцељиви* (курзив Ђ.Р.) због величине својих грехова, а то су они који су извршили многе и страшне пљачке храмова и многа неправедна и недопуштена убиства или друго што личи на то – те заслужена судбина баца у Тартар, одакле никада не излазе” (Платон 1976: 168-169).

довршена и спремна да у себе прими једну нову веру и једно ново и другачије виђење света из кога ће коначно ишчилети и изгубити се препознатљива античка ведрина, као и богоборачки, херојски и филозофско-иронијски етос умирања. Неодољива и заводљива, представа оностраног обитавалишта, у коме ће, по заслуги, боравити они који су филозофском аскезом, мудрошћу и жељом за сазнањем, стекли заслугу да вечно уживају благодати вишег света, да говоре са херојима, мудрацима и Боговима, Сократов је позив на добровољну смрт, упућен Еуену и (посредно) свим ученицима: „И ако је паметан, нека што пре полази за мном” (Платон 1976: 99), као што је и Христов позив на одрицање такође и позив да се следи пример богочовека и да се живот положи за веру: „ако ко хоће за мном/ићи, нека се одрече себе, и узме/крст свој и иде за мном” (*Библија, Нови завјет*, „Јеванђеље по Матеју” 2001: 22). Слабашно и неуверљиво отуда делује спомињање забране самоубиства на почетку *Федона*, преко које се брзо прелази без даљих разјашњења, а читав Платонов текст у знаку је обликовања идеализоване постегзистенцијалне стварности због које се „само може пожелети” да смрт дође што раније.¹⁹ Платон, додуше, не одступа од свог виђења самоубиства у *Законима*²⁰ и Сократова смрт из тих оквира не излази, будући да Сократ умире, поштујући вољу закона,²¹ али се, са друге стране, и сами закони се

¹⁹ Аргументи против самоубиства су јасно назначени и једнаки су аргументима које користи Августин, миленијум касније, да би суицид прогласио смртоносним грехом: „Стога ми се, Кебете, чини *да је добро речено* (курзив Ђ.Р.) да су богови они који се за нас старају, и да ми, људи, чинимо један део блага божјега [...] Дакле, рече Сократ, кад би неко твоје благо само себе убијало без твога наговештаја да желиш његову смрт, зар се не би и ти на њега љутио и, ако би знао какву казну, казнио га њоме?” (Платон 1976: 101). Ипак, Платонов Сократ не држи толико до наведених разлога, већ се задовољава слободом која му је дата да у безбедној ситуацији ослобођености од кривице да је починио неправду према боговима, може, без бриге, проповедати добровољну смрт и, парадоксално, позивати ученике да пођу његовим путем. Једно „можда” у Сократовој потврди Кебетових речи као да одузме дуг ономе што се о самоубиству мора казати у духу добре и познате традиције, а потом се дато гледиште напушта и даље иде без икаквог спомињања грешности самоуништења: „Кад се ствар тако проматра, онда можда (курзив Ђ.Р.) није безразложно што човек не сме себе убијати пре док бог то не нађе за нужно, као што је такав случај сада код мене” (Платон 1976: 101)

²⁰ Сурувоу казну, остракизацију у смрти, захтева Платон за оне који себи одузму живот, али прави и изузетке. Неподношљиви болови, покораване вољи државе и државном закону (као у Сократовом случају) и срамота која се не може другачије спрати до смрћу, једини су разлози због којих је оправдано и некажњиво починити самоубиство: „А што треба да снађе човјека, који одузме живот ономе који му је од свих најближи и најмилији? Мислим наине на човјека, који убије сам себе насилно се лишавајући досуђеног му дијела живота, премда га нити држава није на то осудила нити је био на то присиљен невољом, која би га снашла уз силно тешке болове, а не би јој могао избјећи, нити се на њ сурвала срамота коју не може опрати, а чини му живот неподношљивим, већ он сам себи неправедно суди због слабости и недостојна кукавичлука. Каквих се прописа треба држати при чишћењу од таква гријеха и при покопу самоубојнице, точно уосталом зна само бог, а дужност је најближе родбине самоубојичине да о томе упита тумаче и уједно саме законе који о томе раде, па да точно извршује примљене наредбе. Грбови пак оних који тако заврше живот морају у првом реду бити осамљени и у њима не смије нитко други бити покопан. Надаље, такве људе треба покапати без икаквих почаста на каквом неплодном и незнаном мјесту у границама дванаест дијелова државе. Ни споменик ни натпис не смије показивати да им је ту гроб” (Платон 1974: 343).

²¹ „Ако бисмо хтели да одавде бежимо, или како то већ ваља назвати па би дошли закони и целина државе, приступило нама и запитали нас: »Реци ми, Сократе, шта намераваш да предузимаш? Зар овим чином што га предузимаш не намераваш ништа друго до да упропастиш законе и целокупну државу, колико већ то стоји до тебе? Или ти верујеш да то може бити да постоји и да није оборена она држава у којој једаред изречене судске пресуде ништа не важе, него их обични људи обеснажују и уништавају?» Шта ћемо, Критоне, одговорити на то и на друга слична питања? Јер много тога умео би човек, а особито беседник, рећи у прилог томе закону који се крши а који наређује да изречене пресуде имају да важе” (Платон 1976: 82).

преиспитују и посматрају у светлу неке више правде и заслужене казне која треба да сустигне „једанаестицију“.²²

Вама, људи, који ме осудом убисте изјављујем да ће вас одмах после моје смрти стићи много тежа казна, тако ми Дива, неголи ј она којом сте мене убили; јер сада сте то учинили мислећи да ћете се решити давања рачуна о свом животу, али ће вам се, тако ја тврдим, сасвим противно догодити. Биће их више који ће од вас тражити рачун; њих сам ја досада задржавао, али ви нисте то опажали. Али биће вам опаснији уколико су млађи, и ви ћете се још више љутити. Јер ако ви очекујете да ћете убијањем људи одвратити кога да вам не приговара што не живите право, не рачунате добро. Та овакво средство спасења нити је уопште могуће, нити је часно, него је оно најлепше, и у исти мах, и најлакше кад човек не коље друге, него сам себе спрема како ће бити што бољи. То је оно што проричем вама који ме на смрт осудисте, и тиме се с вама растајем. (Платон 1976: 68)

Сократов глас је пророчки, и *daimonion* се не оглашава у одбрани, прећутно допуштајући да се по правди изврши „воља његова“ и да се процес оконча осудом на смрт, жртвом Сократовом, али закони филозофске, сазнајне и умне логике никада не уступају апсурдној вери. За разлику од хришћанског начела, које захтева безусловну веру, *credo quia absurdum*, Сократова визија је сва саткана од логике и каузалитета, па се сазнање зауставља на месту које му измиче, претпостављајући, логички, да све мора бити тако у ономе свету, јер је већ неоспориво доказана бесмртност душе, али се ипак устручавајући да своје виђење значи другачије до као метафоричку, песничку надградњу. Сократова „поезија“ није пуко измишљање – само је слика пројектована песнички, али су основне премисе ту и други свет може другачије изгледати, али, начелно, не може бити другачије устројен.²³ Поколебан нелогичношћу сопствене смрти и мука које треба да претрпи, Христ вапи: „Боже мој! Боже мој! зашто си ме оставио?“ (*Библија, Нови завет*, „Јеванђеље по Матеју“ 2001: 37). Сократ умире мирно, јер „човек који је свој живот одиста провео у философији с пуним правом не боји [се] страха када има да мре“ и „живи у доброј нади да ће на оном свету, по смрти, учествовати у највећим добрима“ (Платон 1976: 103). У мирној смрти очувана је хеленска ведрина умирања (суицида). Хришћанско самоубиство – жртвовање за Христа, као понављање Христове жртве, у првим вековима хришћанства, биће израз „радосне патње“. Ако (Платонов) Сократ не тражи уништавање тела (исувише је „Грк“ за тако нешто), хришћански мартини налазе начина да им тело буде што нагрђеније, осакаћеније, измученије, јер је интензитет суровости којом се не-хришћански (и анти-хришћански) поредак урезује у тело мера сигурности да ће се доспети у „царство небеско“. Код Платона, аскеза је презентована природом логике. Надмоћни филозофски ум схвата вредност душе и подвргава се телесном одрицању јер је дошао до поимања о пролазности и распаљивости

²² Упркос томе што се Сократово пророчанство односи, пре свега, на будући рад његових ученика и на њихово сведочење о доживљеној неправди и неправедној осуди на смрт, има ипак у њему и мистике коју свако пророштво носи са собом, и заклињања у Дива, и оне, већ поменуте, праведности која се достиже тек у оностраним пребивању где свако добија према својим заслугама или грешкама.

²³ „Сматрао сам да је безбрижније не променити светом пре него што послушам сан и не испевам песама и на тај начин сачувам чисту савест. Тако сам, ето, испевао најпре химну богу, коме је ова слава била намењена. Кад сам свршио ту химну, разабрао сам да песник, ако хоће да буде истински песник, мора певати приче, а не истинске догађаје; а како сам нисам био способан да измислим причу, метнуо сам у облик песме оно што ми је било при руци и што ми је било познато, а то су басне Езопове, на које сам се најпре намерио“ (Платон 1976: 99).

тела.²⁴ Мартиријуми су, међутим, насилно одрицање од тела и „сладострасно” подвргавање самомучењу. Из примарно прихваћене извесности, у *Одбрани Сократовој* (Платон 1976: 69-70) да се у смрт може отићи као у мрак (празнину) или тамо где почивају и у смрти живе они који су тај живот заслужили (хероји, мудраци, полубогови), у *Федону* се развијају неоспорни аргументи да заслужене „оносветскости” има и смрт долази као резултат дискурзивног утврђивања себе у трансцендентном, са којим се смирено врше припреме за испијање отрова. Под Исусовим крстом се нариче, жалости и плаче: „И сав народ који се бијаше/ скупио да гледа ово, кад видје/ шта бива, врати се бијући се у/ прси своје” (*Библија, Нови завјет*, „Јеванђеље по Луци” 2001: 93). Над Сократовом самртном постељом, сузе су сувишне: „Шта то радите, чудновати људи? Ја сам жене баш зато и уклонио одавде да не греше тако, јер сам чуо да треба умирати у побожној тишини. Зато ћутите и будите храбри!” (Платон 1976: 173). Врлина храбрости и филозофске доследности обликују најузвишенији пример својевољне смрти у антици. Врлине наде и страха, међутим, воде хришћанина ка спасењу. „Страх божји” није само брига за сопствено спасење. Он је и најдубља онтолошка недоумица око постојања и представљања себи онога што је бескрајно удаљено и логички необјашњиво:

То напето кризно стање „пламтећег срца” – очекивање онога чега нема и у шта се не можемо уверити – представља главну сметњу за атараксију и због тога га грчки философи ревносно раскринкавају; но у библијским текстовима оно је главни модус односа према апсолутној вредности. Сам библијски Бог може бити назван „надом за верника”; и Павле, по предању, ученик Раби Гамалиила, следи старозаветну традицију када назива свог Бога „Бог наде”. Отуда потиче новозаветно учење о нади, као једној од три врховне („теолошке”) врлине, формулисано на крају *Прве посланице Коринћанима*. Бог је нада, и живот пред лицем његовим је нада; или, што је исто, живот је страх – „страх Господњи” [...] Разуме се, страх о коме је реч, управо је страх за „спасење” и нада је управо нада у „спасење”, но тиме није све речено, јер страх представља услов „спасења”, а нада, ако је то потпуна, савршена нада, садржи већ неко поседовање „спасења” још пре тога поседовања: не каже се: „спасавамо се у нади”, већ: „надом се спасосмо” [...] И без обзира на то што се нада у суштини односи на нешто неодређено, неиспољено: „А нада која се види није нада; јер кад ко види што, како ће му се надати? Аколи се надамо ономе што не видимо, чекамо стрпљиво”. Овде је карактеристичан парадокс хришћанског „већ-али-још-не” (на пример, верник замишља да је посебно близак Богу, улазећи у „тело Христово” као његов „члан”, а ипак Бог остаје бескрајно далека граница његових напора). (Аверинцев 1982: 91-92)

Од Сократовог примера, смрти Сократове, развијаће се и надаље усмеравати античка филозофија, па и филозофија самоубиства:

²⁴ Логиком, која доказује бесмртност душе, Сократ истовремено упућује и на њену непропадљивост: „Кад је, дакле, бесмртно у исти мах и неуништиво, не мора ли онда душа, ако је управо бесмртна, у исти мах бити и неуништива ?” (Платон 1976: 161), чиме побија Кебетове сумње, потекле из (делом преобликоване) питагорејске филозофије да се самоубиством душа заправо укида, односно да се душа сеобама из тела у тело осипа и троши, те да, према томе, увек постоји страх да својевољна смрт буде онај последњи облик у коме ће душа још егзистирати, те да баш та смрт самоубицу уведе у коначно ништавило: „Питагорејци се [...] противе самоубиству, и то из два основна разлога: будући да је пала у тело након исконског греха, душа мора да се искупи до краја; спојем душе и тела управљају нумерички односи чији би склад могао бити прекинут самоубиством” (Минова 2008: 60).

Смрт Сократова на експлозиван начин износи на видело његов филозофски утицај. Суочен са страшним догађајем, круг Сократових пријатеља је обузет задатком да обавештава о Сократу, да сведочи о Сократу и филозофира у Сократовом духу. Сада настаје сократовска литература чија је најзначајнија појава Платон. Било је тачно претсказање Сократово: његови ће пријатељи уносити немир. Иако Сократ није оставио никакво дело, никакво учење, а понајмање неки систем, започео је најјачи покрет античке филозофије. Он траје све до данас. (Јасперс 1980: 124)

У киничкој филозофији, суицидално је одрицање од тела, ригорозна аскеза, којој ће завршне обресе, у деветнаестом веку, дати Артур Шопенхауер. Аристотел, у *Никомаховој етици*, разрађује Платонове идеје из *Закона* и самоубиство проглашава грехом против друштва:

Онај ко у афекту изврши самоубиство, тај својевољно поступа против здравог разума, а то закон не допушта. Према томе, он чини неправду – 3. Али коме? Друштву, зар не, а не себи? Јер он подноси смрт по сопственој воји, а никоме се не чини неправда по сопственој вољи. Зато њега држава и кажњава, и онај ко подигне руку на себе кажњава се лишавањем грађанске части, као човек који се огрешио о државу. (Аристотел 2003: 115)

Нема оправдања за афекат у коме се чини самоубиство. Сваки суицид је афективан и, према томе, не-разуман. За разлику од средњовековног хришћанства, које је изузетке у кажњавању самоубица налазило управо у оним случајевима у којима би било доказано да је човек „померио памету”, Аристотел лудило и не узима у разматрање, па самоубица „Својевољно поступа јер *зна* (курзив Ђ.Р.) кога оштећује и чиме” (Аристотел 2003: 115). Једина дилема, која остаје отвореном, јесте да ли је самоубиство грех против државе и закона, или је, такође и грех против себе самога (против властитога бића, властите душе). Ако је за чињење неправде неопходно да постоје онај који неправду чини и онај коме се неправда чини, „праведно и неправедно нужно имплицирају више лица” (Аристотел 2003: 115), онда самоубиство не може бити неправда према себи. Али, ако самоубица није посве рђав човек и ако су делови његове душе очувани у здравом разуму, тада је можда ипак могуће да суицид буде и неправда учињена себи:

При оваквом разматрању уочава се разлика између разумног и неразумног дела дише, и, када се ствар тако сагледа, добија се утисак да је могућно нанети неправду самом себи, јер тако постоји могућност да различити делови душе претрпе један од другог – што је у супротности с њиховим утврђеним тежњама. Изгледа, дакле, да између разума и чулности постоји неки однос праведности, баш као између владара и поданика. (Аристотел 2003: 116)

2.1.2. Врлина суицида у епикурејској и стоичкој филозофији

Међутим, две школе које најотвореније исповедају самоубиство нису потекле од Сократа. Пропагирање вољне смрти, где се не брине превише за онај свет, нити се инсистира на томе да смрт буде оправдана аргументима о бесмртности душе, већ се достојанство живота на овоме свету претпоставља као крајња граница која мора бити повучена онда када је то достојанство неповратно нарушено и када је смрт најбољи начин

да се прекине агонија живота који није вредан живљења, основ је учења у епикурејству и стоицизму:

Према епикурејцима, мудрост нам саветује да се мирно убијемо ако живот постане неподношљив. Након што смо без журбе и зрело размислили, можемо да одемо без буке „као што се излази из собе пуне дима“. Промисљено самоубиство проповедају и стоици, и то онда када нам разум покаже да је то најдостојанственији начин да се уклопимо у поредак ствари, или када више не можемо да идемо путем који смо себи зацртали. Живот и смрт нису важни, будући да све одлази у пантеистички универзум. „Мудрац с разлогом може да положи живот ако је изгубио екстремитет или болује од неизлечиве болести“; тако Диоген Лаертије формулише стоичку мисао о добровољној смрти, мисао коју илуструје Зеноново самоубиство: кад му је било деведесет осам година „излазећи из своје школе пао је и сломио прст, али је, лупивши руком о земљу, изговорио Ниобин стих: 'Одлазим. Зашто ме зовеш?' И истог тренутка се задавио и умро“. (Минова 2008: 59-60)

Ускраћеност животних задовољстава, која живот чини неподношљивим и захтева часну смрт, епикурејство везује за хедонизам, што би, у вулгарном смислу, била сушта супротност Сократовом проповедању филозофског одрицања од тела. Ипак, идеал *атараксије* далеко је од простог задовољавања телесних прохтева, већ је, пре свега, срачунат на то да сваки живот, по својој природи и по природи уопште, тежи ка егзистенцији без страха и бола:

Задовољство је само “полазишна тачка” наших активности у негативном смислу да ћемо “ми учинити све да бисмо избегли бол и страх” (24). У сваком случају, у њему је оличен циљ наших “природних и нужних” жеља. Оне које нису нужне – као жеља за богатом трпезом, полним ужицима и томе слично – односно оне чије нас задовољење не ослобађа бола или страха, нису “лоша ствар саме по себи”, али веома често „доносе невоље које вишеструко превазилазе задовољство” за којим се жуди, те их стога треба избегавати или држати под строгим надзором (26ff). (Купер 2004: 164-165)

Епикур не учи о самоубиству, али му се и не противи ако је нечији живот запао у такво стање да не осећа више никакву радост нити задовољство живљења:

А ко опомиње да младић треба лепо да живи, а старац лепо да умре, тај је луд не само зато што је *живот такав да га вреди волети* (курзив Ђ.Р.), него и зато што је брига за похвалан живот исто што и брига за похвалну смрт.

Кудикамо горе мисли онај ко каже:

„Најбоље не бити рођан –

а кад сам рођен, што брже да одем у Хадове дворе.” Ако он то говори *из уверења* (курзив Ђ.Р.), зашто се онда не растане са животом? Та било му је слободно да то одмах учини ако је заиста тврду одлуку донео. (Епикур 2005: 65)

Епикур пак не учи ни о бесмртности душе, чиме се развејава страх којим Платонов Сократ у *Федону* већ антиципира хришћанску идеју о кривици да би се, недоличним и недопуштеним начином умирања, човек могао лишити блаженстава раја и утонати у паклену вечност Тартара. Душа постоји и после тела, али као бешчулно и неосетно,

непокретно бивање, без могућности да и надаље схвата, поима и опажа неку постегзистенцијалну реалност:

Кад се растура целокупна атомска маса, растура се и душа и нема више истих способности те се више и не креће, нема, дакле, ни моћи опажања. Јер немогућно је замислити да та моћ доиста опажа кад није више у овом саставу и не врши таква кретања, тј. кад оно што душу покрива и што је окружује није више такво какво је сада и у чему она врши баш таква кретања. (Епикур 2005: 56)

Бешћутна у смрти, душа свој пут наставља (ако га наставља) за себе, па нас се њено постојање више и не тиче. Илузорно је, отуда, расправљати о бесмртности душе: „Ко дакле каже да је душа нетелесна говори којешта” (Епикур 2005: 56-57), а сву пажњу треба усмерити на овоземаљски живот и на досезање задовољстава у њему:

Јер свако добро и зло оснива се на опажању, а смрт је губитак опажања. Зато право сазнање да се смрт нас ништа не тиче омогућава нам уживање у оном што је смртно у животу. Јер нам не додаје неограничено време, него нам одузима чежњу за бесмртношћу. Јер у животу нема ничег страшног за онога који је право схватио да ничега страшног нема у неживљењу! Стога је луд онај који говори да се боји смрти, не зато што ће му она изазивати жалост кад је ту, него зато што му жалост изазива сада ако је пред собом види. Јер оно што нас не мучи кад је заиста ту може у нама изазвати само ништаван бол кад се само очекује. (Епикур 2005: 64)

Ослобођен страха од смрти и посвећен задовољавању овозвештских потреба, човек смислено и мирно живи онај једини живот који му је намењен, због чега му је и допуштено да, када наступи час у коме се задовољство више не осећа и у коме нема наде да би се задовољство икада поново могло придобити, тај живот напусти и да га се добровољно одрекне.

Док епикурејци проповедају задовољство у животу који нам је једини и изван кога нема ничега, стоици, са идентичним материјалистичким премисама разумевања егзистенције,²⁵ траже равнодушност, не као пуки нихилизам, већ као достојанствену меру у поступању и владању. Такође, за разлику од епикурејске школе која има негативан однос према метафизичком, нетелесном постојању, па учење о бесмртној души Епикур сматра бесмислицом, стоици сматрају да је читав свет устројен као савршено организован и рационализован космос, а човеково понашање (човека као филозофски освешћеног бића) треба да буде усмерено ка томе да се у свему труди да опонаша космичку равнотежу и да собом буде *космос у малом* (микрокосмос), као део који савршено рефлектују вечиту и хармоничну целину. Пандетерминистичка условљеност влада светом и ниједан поступак и ниједан исход није такав а да претходно већ није био осмишљен и уписан у књигу судбине, да није био промишљен од стране самога космолошког разума. Пандетерминизам, међутим, није исто што и фатализам и над судбином се не очајава, већ се биће вежба како да живи по

²⁵ „Иако се обично сматра да су стоици и епикурејци различити колико креда и сир, међу њима постоји и пар изразитих сличности. Наиме, и једни и други износе материјалистичке приказе о свету и човеку, заснован на ауторитету чулне перцепције. Осим тога, у оба правца се инсистира да је врли живот могућ само за онога ко увиђа и поштује истинитост таквих приказа, тако да је, по својој суштини, врло стоички живот сличан врло епикурејском животу. Стандардне врлине храбрости, умерености и праведности имају истакнуто место у оба приказа, а стоици и епикурејци у подједнакој мери наглашавају мирноћу, самодовољност и помирљиво прихватање смрти” (Купер 2004: 171).

узусима Бога, Космоса, Природе. Такав став је парадоксалан, јер они који нису испуњени врлином, нису ни учесници у судбини нити су власници своје судбине, док други, који су врли, јесу са судбином, али на начин „фатализма са индивидуалном одговорношћу” (Купер 2004: 174), то јест они су истовремено и учесници у „плану” који њихов живот усмерава и одређује, али су и „кројачи властите судбине”: „Моју вредност треба процењивати на основу онога *што је у потпуности у мојој моћи* (курзив Ђ.Р.): то јест, на основу примене моје рационалности, независно од *случајних и неочекиваних* (курзив Ђ.Р.) исхода те промене” (Купер 2004: 177). Када би стоицизам значео фаталистичко пристајање на све што судбина и живот носе, тада би и самоубиство било немогуће, а живело би се до „суђеног” датума и до стања недостојне или достојанствене смрти, онако како Бог и природа заповеде. Међутим, управо је изражени захтев за прекидом живота у старости, болести, у срамоти робовања, оно што судбински ток прекида и преиначује, па постоје дакле природа, са својим планом, и човек, који се том плану супротставља, а да ништа није поремећено, јер свиме, у узајамном деловању, управља императив врлине (човека и космоса), тако да ни макрокосмос није сасвим надређен, нити је микрокосмос (човек) сасвим подређен, да се о свом животу не може питати и да о њему не може одлучивати:

14. Штавише, наћи ћеш и људе који се називају мудрацима, и који ће тврдити да над својим животом не смеш да чиниш насиље, пошто је тобоже злочин постати убицом самога себе, и да ваља очекивати смрт онако као што је то природа одредила. Ко тако говори, не увиђа да тиме затвара пут слободи. И вечити закон ништа није никад одлучио боље него кад нам је доделио само један улаз у живот, а дао нам много излазака из њега. 15. Зар ја да чекам немилосрдну болест или неког човека, кад могу да сопственим рукама нађем решење и да се ослободим свих неприлика? То је једино због чега се не можемо жалити на живот: живот никога не држи. Све је добро у животу човековом само да нико не остане несрећан сопственом кривицом. Ако ти се допада да живиш, онда живи; ако ти се не допада, слободно ти је да се вратиш онамо одакле си дошао. (Сенека 1978: 232)

„„Умри у право време!“” (Ниче 2005: 68), цитира Ниче стоичке филозофе у *Заратустри*. Умри у право време и умри лепо, додали би стоици. Самоубиство је врховно добро у одбрани поништеног достојанства и треба се убити свакако, било којим човеку доступним средством, али каква је привилегија за оне који самоубиство могу извршити још и на леп начин, чинећи од тога празник живота и до крајности естетизујући завршни чин: „најбоља је она смрт која ми се допада” (Сенека 1978: 232). Својеврсна фетишизација самоубистава, жеља да се у смрти буде што оригиналнији, што достојанственији, створила је око појединих самоубица у Римском царству, високих државних достојанственика или великих филозофа, ореол, и поставила их за парадигме, узвишене и недостижне примере својевољног умирања:

Мислим да су људи као што су били Катон и Сципион, и остали чија смо имена научили да са дивљењем слушамо, исувише узвишени да бисмо се могли угледати на њих: а јаћу показати да можемо налазити веома велики број примера такве врлине, како код укротитеља дивљих звери тако и код војсковођа у грађанским ратовима [...]

24. Ништа не смета ономе који жели да побегне и да се спасе: природа нас чува на отвореном месту. Онај коме прилике допуштају нека гледа да нађе лако решење: ко има више могућности да стекне слободу, нека бира и нека се саветује са

собом како ће се најлакше ослободити. А ако неко нема прилике за то, нека пригрли прву прилику која му изгледа повољна за ту сврху, па макар како непозната и нова она била. (Сенека 1978: 234)

Самоубиство, дакле, каже Сенека, изнад и изван свега. Јер је изнад свега врлина, а врлина, једном досегнута, врхуни у правилно изабраном тренутку смрти и у ваљаности завршетка: „Пут ће бити недовршен, ако се зауставиш на пола пута или ако уопште станеш с ове стране циља: а живот неће бити недовршен, ако је пун врлине. На којем год месту да престанеш да живиш, живот је увек потпун, само ако га добро завршиш” (Сенека 1978: 274). Сасвим супротно мисле хришћански теолози и Августин ће се, вођен (вероватно) и текстовима стоика, запитати, како смо већ и навели, да ли прави хришћанин треба да се убије након исповести, када је своју душу очистио од греха, одговарајући одрично, јер се самоубиством чини најтежи грех, па никаквог искупљења нема и сви су претходни грехови мали ако се упореде са овим последњим.

Као што се у епикурејству на позадини материјализацијски схваћеног живота и негиране бесмртности уздиже принцип задовољства који егзистенцију преосмишљава, тако се на позадини стоичке равнодушности издиже врлина. Живот није бесмислен и пролазан зато што је бесмислен и пролазан и зато што у бесмислености и пролазности треба очајавати, него је тако схваћен да би се указало на *потребу за врлошћу* која пребива у тренутку – у садашњици. Узалудно је освртати се на оно што је прошло, у животу појединца или у идеализованој, херојској прошлости, јер све је део истог круга, *circulus vitiosus*-а у коме једни одлазе, а други долазе да и они оду и нестану једном заувек. Сећање је краткотрајно, а вечан је заборав:

Треба увек мислити на то да су многи лекари који су се често мрштили над својим болесницима такође умрли. Да се исто десило са многим астролозима који су другим људима предсказивали смрт као нешто велико. Да је тако било са многим филозофима који су храбро држали бескрјне говоре о смрти и бесмртности; са многим јунацима који су у рату поубијали много непријатеља; са многим тиранима који су охоло злоупотребљавали своју власт над животом и смрти, као да су сами бесмртни. И да су многи градови такорећи у целини изумрли: Хелике, Помпеји, Херкуланеум и безброј других. Сети се и великог броја људи које си сам познавао и који су један за другим поумирали. Онај ко је некога сахранио, морао је ускоро и сам на то да мисли, а неко је опет сахрањиван одмах после погребња неког другог човека. И све то у врло кратком временском размаку. Уопште: треба видети како људске ствари, као све ствари без вредности, трају само један дан: јуче је то била још некаква слуз, а сутра је већ мумија или пепео. (Аурелије 2004: 85-86)

Велики и славни умиру као мали и незнатни, и смрт све изједначава: „Смрт је изједначила Александра Македонског и његовог сеиза; јер су обојица примљени у изворну материју космоса, или су се на исти начин распали у атоме” (Аурелије 2004: 111), а ако неко име и опстаје у сећању и преноси се кроз векове, то нема никаквог утицаја на онога који је мртав, нити његову судбину може на било који начин променити и учинити је изузетном према остатку човечанства, јер „Сићушна је и дуготрајнија посмртна слава, која се, уосталом, ослања само на предање сићушних људи који ће већ сутра умрети и који не познају ни сами себе, а камоли човека који је већ одавно мртав” (Аурелије 2004: 68) и „онај који је мртав нема ништа од свега тога” (Аурелије 2004: 77). *Taedium vitae*, општа равнодушност и резигнираност према свему ономе што живот води изван његових моћи, у

пројектоване идеале бесмртности и сећања, у планове за будућност и очајавање и изгарање над тим плановима, у постизање задовољстава која душу исцрпљују и узнемиравају, у полном нагону, у јелу и пићу, где човек остаје вечито незадовољен и увек тражи још и више, стоички је одговор одбацивања сваког сувишка и свођења себе на меру филозофије и достојанственог разума: „Живот је борба и путовање странца; посмртна слава је заборав. Па шта нас, онда, може да води? Само и једино филозофија” (Аурелије 2004: 31). Филозофски самосвесно, биће будно мотри и опрезно стражари над својом врлином. Када природне или људске околности доведу до немогућности да се врлина даље практикује и када одузму сваку наду да би се ствари могле променити, а биће вратити свом путу самоусавршавања, постоји излаз који достојанство чува, доследно потврђује оно за шта се живело и ставља тачку на једно савршено бивање које савршеним остаје до самога краја и у самоме крају:

Не треба стално мислити на то да је живот из дана у дан све краћи и да нам од њега преостаје све мањи део, него би се морало размишљати и о томе како никад није сигурно да ли ће онај који дуже поживи моћи за све време сачувати своју способност мишљења, тако да она буде довољна да схвати и испитује ствари које се односе на спознање божјих и људских дела. Јер способност днања и варења, стварање представа и деловање нагона не престају заједно са губљењем способности за расуђивање. Напротив, прво се угаси човекова способност да располаже самим собом, да буде свестан захтева које му налажу дужности, да критички размишља о стварима које се у њему збивају, да му буде јасно баш то: је ли већ дошло време да пође са овога света, и друге ствари те врсте које несумњиво изискују извезбано размишљање. Зато је потребно да пожуримо, не само зато што смо све ближе смрти, него и због тога што ћемо врло брзо изгубити способност да ствари схватамо и разумемо. (Аурелије 2004: 61)

Чему продужавати агонију и ризиковати несвест смрти и поништење свега за шта се живело и како се живело ако се може отићи врло, храбро и свесно: „ножићем се отвара пут ка оној великој слободи и сигурност се састоји само у једном убоду” (Сенека 1978: 232).

Хуманизам и ренесанса вратили су средњовековној Европи антику. Велики препород (и велика криза) уздрмао је монолитност једноверја и једноумља и показао да се изван црквених канона и прокламованих хришћанских ставова и учења, налази читав један континент занемареног и заборављеног наслеђа и знања које је изнова „изронило” и појавило се да ту и остане. Хуманизам и ренесанса нису, међутим, покренули и расправу о самоубиству. Црква је још увек била исувише јака да би допустила да неко доводи у сумњу највећи и најтежи грех. На ту расправу чекаће се све до осамнаестог века и тек ће просветитељство „пробити баријеру” и запитати се над Сократом и Диогеном, над Сенеком и Аурелијем, над Аријом, Катоним, Касијем и Брутом. Да ли је слобода убити се или је слобода одговорност према себи и другима, према врлини, рацију, моралу, где је свако свесно самоуништење недопустиви егоизам, лакоумни чин некога ко себе искључује из заједнице умних и просвећених људи?

2.2. Оживљавање античке расправе – самоубиство у доба просвећености

2.2.1. Хјум и Русо: о разумном и не-разумном чину

Бојажљиво започета почетком седамнаестог века (1610) Дановим *Биатантосом*, расправа о самоубиству изнова ће оживети и распламсати се тек у веку просветитељства. Просветитељско „за” и „против” самоубиства, без обзира на извесну „неоригиналност” и понављање аргумената о којима је просуђивала још античка филозофија, није могло а да на себи не понесе и печат вишевековне табуизираности и читаве једне егзегезе која је, преко Августина и Томе Аквинског, пре свих, настојала да самоубиству коначно пресуди и сврста га у поредак неопростивих грехова. Отуда су и расправе просветитеља ишле у два правца, а оба су се морала одређивати не само спрам оправдавања или неоправдавања античких примера, већ и према хришћанској религији и теологији, али и према новим дискурсима и сазнањима која су у овој епохи пројављивала једно ново виђење самоубице као човека неразума, ирационалних нагона и афеката, што је само пледоаје за настанак психијатријске науке и за постепену „психијатризацију” суицида. Томе је посебно доприносила предрасуда о самоубиству као о „енглеској болести”, то јест предрасуда о вишеструко увећаном броју самоубица на Острву, што се објашњавало поднебљем (климатским условима), разлозима религијске одрођености и профанације вере у енглеском протестантизму, развојем штампе или генетском (расном) склоношћу Енглеза ка меланхолији. Просветитељски филозофи нису, међутим, поклањали превише пажње онима који се убијају у лудилу. Уколико нису прелазили ћутке преко ових примера, они су их или оправдавали или користили као аргумент више да самоубиство не може и не сме бити разрешење тешких околности и недаћа живота када је човек разуман, па, према томе, може да разуме све последице таквога чина. Отуда се и расправа превасходно развијала у правцу потврђивања или негирања „разумног (рационалног) суицида”. За оне који су бранили право на самоубиство, примери из антике (Брут, Касије, Катон, Порција) или учења античких филозофа-стоика, попут Сенеке, били су добродошли да се оправда и сходним природи разума и човековој слободи учини човеково право да оде из живота онда када тај живот постане превелики терет било због болести, немаштине, старости, било због губитка и потпуног унижавања достојанства. Такви се ставови нису износили директно нити експлицитно. Световни и црквени закони још увек су забрањивали самоубиство и у друштву је оно (као и данас уосталом) довољно велика саблазан да се и филозофи који истичу право на слободу суицида и даље морају сакривати иза верских доктрина и своје атеистичке ставове изражавати у форми привидног слагања са њима, а противљења несувислим тумачењима истих. За оне који су се самоубиству противили, у недостатку другачијих и развијенијих филозофских система (Кантово учење је у том смислу прекретница), хришћански начин резоновања је остајао исти, само су се мењале премисе, па је на место неприкосновенога Творца ступао разлог друштвене корисности, природе или врлине, те се у суициду препознаје недопустива самољубивост која не води рачуна нити има обзира према другима, нити према себи као бићу које је врло и које треба да послужи и допринесе добробити једног новог, уљуднијег и разумнијег света. Сви су се ови филозофи, међутим, слагали у једном – да треба што пре онемогућити и укинути сумануте црквене и световне законе којима су се самоубице и њихове породице и даље зверски кажњавале, осветом над мртвим телом или конфискацијом имовине и лишавањем чланова породице самоубичиног наследства, које је тако одлазило држави и додатно обогаћивало оне који су и без тога исувише имали, а у беди остављало

недужне сроднике.²⁶ Као осећање нужне потребе да се самоубиство изнова разматра као филозофски и теоријски проблем, филозофија просветитељства била је само део оног широког комплекса знања која се развијају у, фукоовски говорећи, „добу класицизма”. То је епоха превирања, велико раскршће на коме довршавају путеви традиционалних представа о суициду, а конституишу се, у својим замецима, нови дискурси психијатрије, филозофије и књижевности на основу којих ће се, у деветнаестом веку, коначно формирати двострани поглед на самоубиство као на дискурс лудила, менталне слабости и душевне поремећености, пошаста која угрожава социјални (касније и биополитички) поредак и као на велику, а неиспуњиву жељу да се човеков суицидални идентитет постави на место изгубљене трансценденције, чиме ће се, почевши од половине деветнаестог, до половине двадесетог века, бавити модернистичка књижевност и модерна филозофија (у радовима Ничеа, Шопенхауера и филозофа егзистенцијализма). У осамнаестом веку појављује се и прво велико филозофско дело које, сасвим новим аргументима, жели да оправда и одбрани човеково право да својим животом слободно располаже – Хјумова студија *О самоубиству*.

За разлику од модернистичке књижевности или Ничеове и Шопенхауерове филозофије, где је самоубиство (у Шопенхауровом случају саможртвовање, аскеза до смрти) тачка одвајања човека од детерминисаности општом вољом или традиционалном хришћанском метафизиком која ту вољу објављује, Хјумова студија настоји да самоубиство припоји детерминацији, чија нам је воља непозната, па је и не можемо тумачити догматским судовима и правилима на основу којих су неке ствари допуштене а друге (попут самоубиства) недопустиве. Заправо, све што се у животу догађа, свака промена, настала она са нашом вољом или без ње, јесте знак једне детерминације чији су нам начини деловања непознати, али која постоји само кроз такав след догађаја и никако другачије:

Какво је значење, дакле, тог начела, да човек који се уморио од живота, прогоњен болом и бедом, одважно савлада све природне страхове од смрти и омогући себи бекство с овог окрутног попришта: да такав човек, чујте, навуче на себе огорчење сопственог Створитеља насрћући на Божје провиђење и реметећи поредак козмоса? Треба ли да тврдимо да је Свемогући за себе, на несвакидашњи начин, задржао располагање животима људи и да тај случај није, заједно с другим, потчинио општим законима по којима се свет управља. То је потпуно нетачно; животи људи зависе од истих закона као и животи других живих бића; она су потчињена општим законима материје и кретања. (Хјум 2012: 16-17)

Провиђење се привидно поштује, оно се штавише и брани од схоластичких преиначења којима је прописан смртоносни грех самоубиства,²⁷ али Провиђење које не подразумева правила, законитости, ограничења или забране на основу којих би било могуће постављати границу човековој слободној вољи, и није Провиђење, већ трансценденција претворена у празан појам иза кога се Хјум заклања како би бранио потпуну слободу човека

²⁶ Тако Монтескје, у *Персијским писмима*, осуђује апсурдне законе којима се самоубицама приређује такозвано „друго умирање”: „Закони су жестоки у Европи против оних, који сами себе убијају. Наоне их, тако рећи, да умру по други пут; вуку их кроз улице недостојно; бележе их непоштењем и одузимају њихова добра. Мени се чини, Ибене, да су ти закони веома неправедни. Кад би мене савладала туга, сиротиња, или презрење, за што би ми се вратило, да прекинем своје муке, и за што би ми се тако свирепо одузимао лек, који је у мојим рукама?” (Монтескје 1866: 163-164).

²⁷ Хјумов текст је и написан у виду расправе којом се шкотски филозоф таксативно обрачунава са аргументима које у прилог Августиновој доктрини суицидалног греха износи Тома Аквински у *Суми теологије* да је самоубиство троструки грех: грех према Богу, према ближњем и према себи.

да се, према свом разумном нахођењу, и у складу са њим, може владати слободно, а да не страхује од било каквих казни или последица које би му такво владање могло донети „на другом свету”. Уместо божанског апсолута појављује се апсолут расуђивања (разумности) као непогрешиво средство човековог правилног одабира, увек у складу са Божјом вољом, која на тај начин престаје да постоји:

Као што, с једне стране, елементи и друге неживе честице створеног света настављају своје дејство без обзира на лични интерес и прилике људи, тако исто се људи ослањају на сопствени разум и опрезност приликом различитих ствари од важности, и могу да примене све своје способности којима су обдарени, како би себи олакшали, усрећили се или преживели. (Хјум 2012: 16)

Уведено у поредак разума самоубиство се поставља као парадигма рационалне воље и као крајност на којој, у светлу осуде самоубиства, мора бити одбачен сваки облик разумног чињења који утиче на природу и мења природу сходно потребама тог истог разума. Хјум оштро повлачи границу између разума и природе, противречећи Русоовој концепцији природног човека и природног морала. Природној стихијности, која, заобилазним путем постаје слика самога Бога (*Deus sive natura*), разумни суицид се супротставља, јер нема разлике између случаја човекове смрти од најбаналнијих и најништавијих околности: „Влас, мува, инсект кадар је да сломи ово моћно биће чији је живот од таквог значаја” (Хјум 2012: 18) и чињенице да човек, притиснутим тежином бола или властитог бесмисла, одлучује да себи одузме живот. У ствари, само разлике и има и ту се открива крхкост теолошке глазури којом је Хјум препокрио свој суд о превласти разума, будући да је разумни суицид једини начин да се укине ништавост човековог живота и његова препуштеност игри судбине, чије је име природа или Бог:

Како бисмо уништили доказе сопственог закључивања, морамо да укажемо на разлог због којег овај нарочит случај представља изузетак; да ли због тога што је људски живот од тако велике важности да, имајући у виду човекову обазривост, располагање животом представља чист безобразлук? Међутим, за козмос човеков живот није ништа значајнији од живота остриге. А чак и да је био од немерљиво великог значаја, поредак човекове природе у ствари га је потчинио човековој обазривости и свео на неопходност да се према њему одреди у свакој ситуацији. – Да је располагање човековим животом, на такав начин, Свемогући задржао у свом поседу, попут неког важног подручја, да је то насртање на његово право, било би подједнако злочиначки делати у правцу очувања живота колико и у правцу његовог затирања. Ако одгурнем камен који ми је пао на главу, реметим поредак природе и насрћем на особено подручје Свемогућег, продужавајући живот преко времена који ми је додељен према општим законима материје и кретања. (Хјум 2012: 18)

Ако је, дакле, самоубиство грех – има Бога. Ако самоубиство није грех, има човека у слободном (разумном) располагању собом (и својом смрћу).²⁸ Супротно оваквом

²⁸ Хјум је контрадикторан и конфузан само на оним местима на којима мора да чини уступке религијском обрасцу кога не сме сасвим да порекне. Тако се очитом одвајању разумом пројављене воље од природног случаја који човека уништава без његове воље и његовог знања, супротстављају реченице које ту очитост поричу, а у тексту имају функцију да прикрију „атеистичку” природу списа: „Кад, дакле, паднем од сопственог мача, смрт примам из руку Бога, *исто* (курзив Ђ.Р.) као да ми је стигла од лава, од стрме литице или грознице” (Хјум 2012: 19)

Хјумовом гледишту, Русо ће, у *Новој Елоизи*, кроз два писма о самоубиству, од којих једно упућује млади Сен-Пре, јунак романа, парафразирајући готово у потпуности Хјумова оправдања за суицид, док је друго писмо одговор Сен-Преовог пријатеља и покровитеља милорда Едвардса, који те ставове побија, изнети своју филозофију природне врлине и усађеног добра која не допушта човеку да се убије, јер тиме чини злочин (и ту опет долазимо до Томе Аквинског) према ближњима, држави, друштву, себи. Бол или туга који опхрвавају човека и представљају „оправдане” разлоге да се оде са овога света, имају увек карактер привремености и не могу бити истинско стање људске природе. Протежност бола доведеног до апсурда егзистенције и даљег бива, само је обмана, јер протежно је оно што је у човеку добро и оно што врлином обавезује, а никада се не исцрпљује. Увек постоји неки додатни циљ или задатак који се мора предузети како би појединац допринео општем добру и порадио на њему, а захтев за таквим чињењем је неисцрпан и ниједан живот није довољан да би се човек у свом делању на пољу врлине могао сматрати довршеним и да би, у том случају предузео кораке да својеволјно умре:

Размотримо за тренутак природно напредовање болести код душе која се непосредно опире болести тела, пошто се те две супстанце по својој природи супротстављају једна другој. Оне се укореењују, старећи узимају маха и најзад уништавају ову смртну машину. Друге, спољне и пролазне промене *једног бесмртног и једноставног бића неприметно се бришу и остављају га у његовом првобитном облику који ништа не би могло да промени* (курзив Ђ.Р.). Туга, досада, жалост, очај, једва да су трајни болови, који се никад не укореењују у души; и искуство увек оповргава оно осећање горчине због ког на своје муке гледамо као на вечите. Рећи ћу и више: не могу да верујем да су пороци који нас кваре усађени у нас већма него наше туге; не само да мислим да они ишчезавају са телом које их изазива него не сумњам да дужи живот не би могао да поправи људе и да нас више векова младости не би научили да не постоји ништа боље од врлине. (Русо 2012: 91)

Раздвајајући душевну и телесну бол које доводе до самоубиства, Русо ће сву пажњу поклонити само овој првој, јер једино она садржи у себи захтев за рационалним оправдањем суицида, па једино њој и треба супротставити аргументе природног разума за који је самоубиство не само неоправдано, већ је и злочин и апсурд.²⁹ У телесним боловима самоубиство може бити „оправдано”, али се тада више не сме говорити о разумном самоубиству (Хјум, у одбрани права на самоубиство, душевни и телесни бол изједначава), колико о самоубиству које настаје услед растројства, услед помућености разума болом:

Како год било, пошто се већина наших телесних мука стално само повећава, жестоки болови тела, кад су неизлечиви, могу човеку одобрити да располаже собом,

²⁹ Природни разум по себи носи сазнање о превазилажењу мука које изгледају неподношљиво и у којима се појављује помисао на самоубиство: „Чекај и оздравићеш. Шта тражиш више?” (Русо 2012: 92). Са тим сазнањем долази и парадоскално уживање у сопственој патњи, јер она појачава цену ишчекујућег преокрета, док мисао о самоубиству удвостручује снагу боли, јер укида наду у преокрет, у даље оздрављење и поновну могућност да се човек опорави у врлини. Стога је суицид апсурдан, будући да тренутно доноси ово удвостручење које је највећа противност природног разума: „Чак и кад бисмо претпоставили то необично осећање, ко не би више волео да за тренутак *погорша* (курзив Ђ.Р.) садашњи бол кад би био уверен да ће дочекати да он престане, као што ишчистимо рану да би зарасла. И када би бол имао чари због које бисмо волели да патимо, лишити се њега, одузимајући себи живот, не значи ли учинити одмах све оно чега се бојимо да ће искрнути у будућности” (Русо 2012: 93).

јер бол мења све његове способности расуђивања и, како том злу нема лека, он више не располаже ни својом вољом ни својим разумом: он и пре него што умре престаје да буде човек, и одузимајући себи живот, он се најзад растаје са телом које га је оптерећивало и у ком већ више нема његове душе. (Русо 2012: 92)

Хјум теологију користи да би прикрио „истинске намере” свог списа. Русо теологију понавља. Став да се самоубиством свакако губи душа, те да је то неопростив грех према врлини и друштву, само је понављање, другачије изречено, црквеног учења о греху самоубиства којим се душа такође неопозиво губи (то је превасходно грех према Творцу), а губи се и нада у спасење. Чак и случај који допушта и оправдава самоубиство – телесна болест, код које нема наде у излечење, нити је могућа претпоставка да ће се живот изван бола наставити, није изузетак, пошто такво тело не располаже више душом јер не располаже разумом који је душа.

У погледу моралне обавезе коју самоубица „дугује” ближњима или читавој заједници (друштву или држави), Хјум се не противи Русоу. Одиста, човек који помишља на суицид, а да при том има шта да понуди другима као користан члан друштва, чини непоправљив грех према том друштву. Међутим, и овде је слагање само привидно. Не постоји никаква протежност врлине којом треба надићи суицидалну жељу с обзиром на то да је човек, одлучан у намери да заврши са собом, већ постао бескористан и себи и друштву и људима из свог непосредног окружења. Хјум не може да замисли да би се неко ко у себи има снаге да послужи другима уопште одлучио на самоубиство. Природом усађени страх од смрти у човеку је тако јак да се његово превладавање појављује само у екстремним ситуацијама када је човек за свет сасвим изгубљен:

Верујем да нема никог ко је одбацивао живот, а да је био вредан живљења. Јер, наш природни страх од смрти такав је да никакви ситни мотиви никад неће бити у стању да нас помире с њим; и премда, може бити, прилике човековог здравља или среће наизглед не захтевају овај лек, можемо, најзад, да будемо сигурни да је свако ко му је прибегао без очигледног разлога био проклет таквом непоправљивом порочношћу, то јест суморном природом која мора да му је тровала сваку радост и чинила га јадним као да га је у једнакој мери притискала најмрачнија зла коб. (Хјум 2012: 25, према: Радовановић 2018: 205)

Извршити самоубиство онда када је степен очајавања над собом нарастао до такве мере да постоји свест о сопственој узалудности за себе и за друге, није чин који треба презирати или осуђивати, већ је то чин достојан хвале: „У таквим случајевима, моје одустајање од живота не само да мора да је без кривице него је и хвале вредно” (Хјум 2012: 24, према: Радовановић 2018: 205). Противно русоовској просветитељској теологији, која појединца и његов живот ставља у центар преиспитивања моралности суицида и пита се шта још појединац може да учини за друге и шта за појединца значи губитак душе у самоубиству, Хјум одбацује оба ова аргумента. Појединац који се убија друштву не чини штету, него корист, „ослобађајући простор” за оне са више животног елана, који друштву могу дати много више,³⁰ док се аргументи који имплицитно призивају Бога и губитак душе

³⁰ „Али, рецимо да у мојом моћи више није да заступам интересе друштва, рецимо да сам се заситио тога, рецимо да мој живот спречава неког да се покаже много кориснијим за друштво [...] А већина људи који се налазе у искушењу да се одрекну живота, налази се у таквој ситуацији; они који су здрави или су на власти,

показују неоснованим, чак богохулним и грешним, јер је недопустиво самољубље уопште мислити да јединка толико значи Богу да један њен поступак може пореметити равнотежу космичких сила или да је Божји закон толико слаб да га један преступ може нарушити, односно да је у том преступу човек тако моћан да се може супротставити Божјој вољи.³¹

Својеврсно је богохуљење уображавати да свако створење може да поремети поредак света, то јест да насрне на послове Провиђења! То богохуљење претпоставља да то створење поседује извесне снаге и моћи, које је добило од сопственог Створитеља, и које нису подређене његовој власти и праву. Човек, без сумње, може да узнемири друштво, и да на тај начин на себе навуче гнев Свемогућег. Међутим, управљање овим светом смештено је далеко изван човековог домаћаја и његовог светогрђа. (Хјум 2012: 22-23)

2.2.2. Дужност да се живи – категорички императив и самоубиство

Противници и заговорници самоубиства у просветитељству обрачунавају се сврхама и разлозима којима се суицид оправдава као разумно дело или се суицид оповргава као дело против разума или као дело које је допуштено само у ситуацијама помрачне свести (ситуацијама које више не припадају области рационалног расуђивања). За Канта такав начин креирања, оправдавања или неоправдавања одређених ситуација и стварања моралних закона на основу њих, крајње је погрешан. Категорички императив претпоставља да постоји морални закон по себи, који се не може одређивати сходно сврхама или разлозима, већ је видљив онда када те сврхе и разлоге, унутар којих често леже скривене (неморалне) побуде, пренебрегава, и дела, као *општи закон*, упркос њима:

Добра воља није добра по ономе што производи или изграђује, нити по својој ваљаности за постизање неке наумљене сврхе, већ једино по хтењу, то јест она је добра по себи, и посматрана сама за себе треба да се цени неупоредиво више него све што би се њоме могло постићи у корист неке склоности, чак, ако се хоће, у корист свих склоности скупа. Чак и када би услед неке нарочите немилости судбине, или услед шкрте опреме неке маћехинске природе, тој вољи потпуно недостајала снага да спроведе своју намеру; када и поред свог највећег стремљења она ипак не би уродила ништа, те би преостала једино добра воља (наравно, не као нека пуста жеља, већ као употребљавање свих средстава, уколико су она у нашој власти) ипак би, као неки адиђар, сијала сама за себе, као нешто што своју пуну вредност има у самом себи. (Кант 2008: 17)

Користећи се неколиким различитим ситуацијама, међу којима је и самоубиство, Кант ће доказивати њихову неоправданост, односно њихову супротстављеност законитостима чистог ума и добре воље, која је морал по себи. Човек не треба да се одлучи

или имају моћ, обично имају боље разлоге да буду боље расположени према свету” (Хјум 2012: 24, према: Радовановић 2018: 205).

³¹ На сличан начин резонује и Монтескје у *Персијским писмима*: „Кад се душа моја растане од тела, хоће ли бити мање поретка и сагласности у васионој? Мислиш ли ти да ће она нова комбинација бити несавршенија и мање зависна од општих закона, да ће свет што год изгубити тиме и да ће дела божја од тога постати мања или мање безгранична? [...] Све ове мисли, драги Ибене, немају другога извора до нашу охолост. Ми не осећамо никако своју мајушност и премда смо тако малени и пак хоћемо да се бројимо у васионој, да хоћемо будемо нешто важно у њој?” (Монтескје 1866: 165).

на самоубиство ако себе самога освешћује кроз питање о сврсисходности свога чина у односу на општи закон. У том случају, он се чистом уму приклања супротстављајући своме очајању и својој жељи да умре, *дужност* да живи:

Одржати се у животу јесте дужност, а поврх тога свако има још и непосредну склоност да се у животу одржи. Ипак, због тога али она често обеспокојавајућа брижљивост, коју при том показују многи људи, нема никакве унутрашње вредности, нити њихова максима има неку моралну садржину. Додуше, такви људи чувају свој живот *сходно дужности*, али не *из дужности*. Напротив, ако су недаће и безнадежни јади потпуно лишили некога воље за живот, ако тај несрећни човек снажнога духа, како је због своје судбине више озлојеђен него обесхрабрен или утучен, зажели смрт, а свој живот, мада га не воли, ипак одржава не из склоности или из страха већ из дужности, тада максима таквога човека по својој садржини је морална. (Кант 2008: 22-23)

Појам дужности непогрешиво одређује понашање у складу са општим законом (са добром вољом) особито онда када осујећује склоност која се том закону противи. Општи закон поставља се негативно-онтолошки. У ситуацијама када су склоности усклађене са добром вољом, није лако препознати да ли се ту ради о свести која тако поступа из властите користи (склоности) или зато што општи закон прихвата, а његове последице, које су по њу корисне, узима само као случај, који, и да те склоности не иду на руку појединцу, и даље не би предодређивао промену свести. Напротив, у случају када је посве јасно да закон не иде у прилог склоностима (када се појави суицидална жеља), останак у животу је дужност која показује да човек препознаје општи закон и усклађује се са њим, без обзира на притисак егзистенције која од њега тражи да себи одузме живот. Кантов самоубица није нити афективан нити ирационалан. Он разумно просуђује своју склоност и *зна* да је у његовом *најразумнијем* интересу да изврши самоубиство. Та процена разумности јесте ниво на коме се суицид просуђује у филозофији просветитељства пре Канта. Разлози „за” и „против” самоубиства одређени су искључиво спрам рационалне оправданости таквог чина. Ако је живот постао неподношљив, па самоубица више не користи никоме и ничему, онда нема препрека да се он разумно одлучи за суицид. Ако је стање очајања привремено, јер није у човековој природи да буде трајно очајан (Русо) онда је самоубиство злочин према врлини и према свему што човек још може да постигне или да допринесе даљим својим живљењем. Кант ове разлоге укида и издиже се до метафизике морала (до морала по себи) која о тим разлозима не води рачуна,³² већ се искључиво руководи човековом способношћу да себи предочи умну оправданост свога чина. Метафизика морала, отуда, већ представља прелаз ка филозофији деветнаестог века, ка Шопенхауеру и Ничеу, али се задржава и у границама просветитељства. Иако се разум надраста умом, који је метафизичан, његове особине (његова својства) и даље чувају однос карактеристичан за просветитељску филозофију.

³² „Што се у општој практичној мудрости (премда без икаквог овлашћења) такође говори о моралним законима и о дужности, то није никакав прекор мога тврђења. Јер списатељи те науке остају у томе верни својој идеји о њој; побуде, које се јао такве замишљају потпуно *a priori* само умом и које су заправо моралне, они не одвајају од емпиричких побуда *које разум уздиже до општих појмова просто упоређивањем искустава* (курзив Ђ.Р.), већ их, не водећи рачуна о разлици њихових извора, посматрају само са гледишта њихове веће или мање обухватности (пошто се све оне посматрају као једнородне), и на тај начин себи стварају појам о њиховој *обавезности*, који је заиста све друго само не моралан, али је ипак такав какав се само пожелети може у филозофији која апсолутно не суди о *пореку* свих могућих практичних појмова, да ли они постају *a priori* или само *a posteriori*” (Кант 2008: 11).

Надређена воља је *добра* воља, као што је, самим тим, и *лепа* и *истинита*, а моћ ума се, као и моћ разума, поставља у домене декартовског *Cogito ergo sum*, привилегујући човека као једино биће које се овом моћи служи: „Човек у себи стварно налази моћ којом се разликује од свих осталих ствари, па чак, уколико га афицирају предмети, и од сама себе, а та моћ је ум” (Кант 2008: 110). Са друге стране, добра воља се појављује и као детерминанта, неопходан услов човековог моралног понашања, који ипак захтева освешћење (филозофија у том погледу представља начин да се то освешћење разјасни и постигне) и као представа (апстракција), јер је „само умно биће способно да дела *према представи* закона, односно, према принципима, или оно има *вољу*” (Кант 2008: 46). У Шопенхауеровом учењу Кантова метафизика добре воље постаће знак негативне детерминације, а не склада субјективне воље и објективне воље по себи³³, којој се човек одупире, уздржавајући се од налога и искушења воље. Општи закон постаје препрека на путу ка афирмацији субјективности, која, кроз аскезу и индивидуално одрицање од воље, преображава општу условљеност вољом у субјективни отпор који прераста у *опште саосећање*. Код Канта субјективна воља подешава се према општој законитости запитаношћу над својим чином (што је *општи императив дужности*), то јест запитаношћу да ли предузети вољни акт може и сме да постане општи закон:

Пошто општост закона по којем настају последице сачињава оно што је заправо *природа* у најопштијем смислу (у погледу форме), то јест егзистенција ствари, уколико је одређена општим законима, то би општи императив дужности могао да гласи и овако: *Поступај тако као да би требало да максима твога делања постане твојом вољом општи природни закон*. (Кант 2008: 61)

У случају самоубице, који је себи већ поставио питање о дужности човековој да се убије и на њега добио негативан одговор, треба се, сада, запитати може ли побуда из које проистиче спремност на суицид, а то је *самољубље*, бити уздигнута на ниво општег закона, јер „његова је максима: ја из самољубља постављам себи принцип, да могу свој живот да прекратим, ако су зла, којима ме он при свом дужем трајању угрожава, већа од угодности које ми обећава” (Кант 2008: 61-62). Одговор на то питање мора бити изнова негативан, пошто смо већ утврдили да је одржање живота *дужност по себи*, те, у складу са тим, разаралачко самољубље, доведено до опште законитости, поништило би у људима примарни захтев моралности – вољу за животом:³⁴

Убрзо се увиђа да би противречила сама себи свака природа чији би закон био да живот разарава оним истим осећањем који по својој намени треба да нас

³³ „Ако ум неизоставно детерминира вољу, онда су радње једног таквог бића, које се сазнају као објективно нужне, такође субјективно нужне, односно воља је моћ која нас оспособљава да бирамо *само оно* што ум познаје независно од склоности као практички нужно, то јест као добро” (Кант 2008: 47).

³⁴ У *Метафизици морала* Кант ће изнова истаћи првенство дужности да се човек одржи у животу, нудећи притом не теоријско, већ физиолошко разјашњење ове дужности. У човековој је инстинктивној природи да тежи самоодржању: „П р в а, премда не најодлучнија дужност човјека према самоме себи, у квалитету његова животињства, јест с а м о д р ж а в а њ е у његовој анималној природи. Њена је супротност хотимична ф и з и ч к а смрт, која се опет може помишљати или као тотална или само као парцијална. – Тотално се зове с а м о у б о ј с т в о (a u t o c h i r i a, s u i c i d i u m), парцијално се опет даде раздијелити на м а т е р и ј а л н о, будући да човјек сам себи одузима извјесне интегралне дијелове као органе, о д у з и м а њ е у д о в а или и з н а к а ж а в а њ е, и на ф о р м а л н у кад човјек себи (заувијек или неко вријеме) одузме м о ћ физичке (и тиме индиректно и моралне) у п о т р е б е својих снага” (Кант 1967: 226).

подстиче на усавршавање живота, дакле таква природа не би могла да постоји као природа, према томе максима тога човека не би могла постојати као општи природан закон, и услед тога потпуно би била у опреци са највишим принципом дужности. (Кант 2008: 62)

Најзад, самоубиство се одређује и у односу на своју сврховитост. Сврха је *практични императив* моралног делања. За биће које у себи носи свест о постојању добре воље или моралног (општег) закона по себи, субјективна сврховитост не може бити одвојена од објективне, која „важи за сва умна бића једнако” (Кант 2008: 71). Општи закон претпоставља дужност, а осећање дужности *сврха је по себи* да се дела у складу са законом без обзира на постојање или непостојање субјективне користи која би тим делањем могла бити задобијена. Уколико се пак субјективна корист постави као примарни принцип делања практични императив више није категоричан, већ хипотетичан,³⁵ што значи да сврха *за којом се (појединачно) жуди*, а не сврха за себе, преузима улогу императивности. У *жудњи*, насталој *побудом* на остварење материјалног интереса (материјалне сврхе),³⁶ ми препознајемо, већ код Канта, оно што ће у Шопенхауеровој филозофији постати општи принцип воље. Као што хипотетички императив затвара човека у себе, чинећи да све друго и сви други служе остварењу његове сврхе, тако је и поступање у складу са вољом као принципом вечите незадовољности и вечите потребитости (*principium individuationis*) за Шопенхауера извор сваког егоистичног понашања које не води рачуна о другима, нити уважава друге на било који начин изузев у оној мери у којој они могу посужити *као средство* да се постигне властито задовољење. Императив који од другог прави средство не може бити основ умне моралности, будући да је Кантов општи закон *једнак за све*, те се стога (умни) други у њему може појављивати само као сврха, а никако као средство сопствене сврховитости:

Бића чије се постојање, додуше, не заснива на нашој вољи већ на природи, ипак имају, ако су бића без ума, само неку релативну вредност, као средства, и зато се зову *ствари*, напротив, умна бића зову се *личности*, јер их већ њихова природа одликује тиме што их истиче као сврхе саме по себи, то јест као нешто што не сме да се употребљава само као средство, па утолико ограничава сваку самовољу (и представља један предмет поштовања. (Кант 2008: 72-73)

Из свести о уважавању сврховитости другог, као нужном ограничењу на путу реализације своје сврховитости, произлази Кантова дефиниција практичног императива која гласи: „*Поступај тако да ти човештво у својој личности као и у личности сваког другог човека увек употребљаваш у исто време као сврху, а никада само као средство*” (Кант 2008: 74). Самоубиство не може испунити (ни) овај услов, јер самоубица себе посматра само као средство, а никако као сврху. Он уништава себе тако што *убија* личност у себи, а то је раздвајање (раздељење) које Канту долази из хришћанства, јер је грех

³⁵ „Сви *императиви* заповедају или *хипотетички* или *категорички*. Хипотетички императиви представљају практичну нужност једне могуће радње као средства за постизање нечега другог што се жели (или што је могуће да ђовек жели). Категорички императив био би онај императив који би представљао једну радњу као објективно нужну саму за себе, без везе са неком другом сврхом” (Кант 2008: 49).

³⁶ „Субјективни узрок жудње јесте *побуда*, објективни узрок хтења јесте *подстицај*; отуда постоји разлика између субјективних сврха, које се заснивају на побудама, и објективних сврха зависних од подстицаја који важе за свако умно биће. Практични принципи су формални ако апстрахују од свих субјективних сврха; међутим, они су материјални ако узимају за основу субјективне сврхе, дакле извесне побуде” (Кант 2008: 71)

самоубиства Августин и одредио као убиство самога себе, односно као убиство божанске креације сопства:³⁷

Онај ко се носи мишљу о самоубиству поставиће себи питање да ли његова радња може да постоји заједно са идејом човештва, *као сврхе по себи*. Ако он уништи сама себе, да би избегао једно мучно стање, служи се личношћу само *као једним средством* ради одржања једног сношљивог стања до краја живота. Међутим, човек није нека ствар, није нешто што може да се употреби *само* као средство, већ у свима његовим радњама мора да се посматра као сврха по себи. Дакле, *ја са човеком у својој личности не могу да располажем произвољно* (курзив Ђ.Р.), не смем да га унакажавам, кварим или убијам. (Кант 2008: 74)

Узимајући самоубиство за једну од парадигми на основу којих се може негативно профилисати и одредити идеја добре воље и општег моралног закона, Имануел Кант је већ полако напуштао границе оне расправе која се у просветитељству водила око оправданости суицида начелима поново стечене слободе и поново стеченог права да се може упитати о једној теми која је читав миленијум пре тога била (наизглед) коначно оспорена, табуизирана и стављена *ad acta*. Даљи пут није водио ка очувању (исувише) апстрактне форме моралног императива по себи, већ ка поопштавању онога принципа (субјективне жудње) који је Кант дефинисао кроз хипотетички императив.³⁸

³⁷ Као што је човек од Бога створен и стављен на расположење себи и својој слободној вољи која се не сме злоупотребити јер човек никада сасвим не располаже собом, већ у себи носи и биће себе као Творчеве креације, тако је и у Кантовој филозофији човек субјект једне моралне метафизике по себи, па је његово самоубиство недопустиво поништење не само њега (као представе, појаве), већ и оног закона коме се човек поверава: „Уништити субјект ђудоредности у његовој властитој особи јест исто толико као да се истријеби сама ђудоредност по својој егзистенцији са свијета који је ипак сврха сама по себи; према томе, диспонирати самим собом као пуким средством за произвољну сврху, значи понизити човјечност у његовој властитој особи (h o m o n o u m e n o n) којој је био повјерен човјек (h o m o r h a e n o m e n o n) за одржавање” (Кант 1967: 228).

³⁸ У спису *О темељу морала*, Шопенхауер ће се реско подсмехнути Кантовој идеји да би било могуће, чак нужно, оспољити у својој свести један тако апстрактан закон који би се могао супротставити снази аутодеструктивне воље онога ко је у себи већ „прегорео” страх од смрти: „Јер сасвим је сигурно опште правило да човек заиста посеже за самоубиством чим величина патње одлучно превагне над урођеним циновским нагоном за одржавањем живота; то показује свакодневно искуство. А да уопште постоји некаква мисао која га од тога може одвратити, након што се толико моћни, с природом свега живућег присно повезани страх од смрти при томе показао као немоћан, дакле, нека мисао која би била још јача од њега – то је смела претпоставка, утолико више ако се види да је пронаћи такву мисао било толико тешко да моралисти још не могу да је наведу са сигурношћу. Ипак она врста аргумента коју је том приликом [...] Кант поставио против самоубиства, сигурно још никога уморног од живота није задржала нити један тренутак” (Шопенхауер 1990: 99).

2.3. Шопенхауер и Ниче

2.3.1. Самоубиство и саможртвовање као воља и аскеза

Пословично препознавана по свом песимистичном односу спрам бивања, Шопенхауерова филозофија се према самоубиству одређује са крајњим негативитетом. То је, на први поглед, парадоксалан став, ако имамо у виду да је метафизичко исходиште Шопенхауервог учења о вољи управо процес њеног одрицања (одрицања „воље за живот”) кроз сазнавање воље, а затим и кроз њено поништење, анихилацијом хтења које непрестано „задовољава” и обнавља (реконституише) вољу, држећи човека у неисцрпивом стању резигнираности, незадовољености и недостатка.³⁹ Да би се самоубиство негирало, било је неопходно издвојити оне аспекте суицидалног феномена у којима се препознаје хипертрофирано хтење, то јест жеља такве снаге да се њено неиспуњење може разрешити једино самоукинућем: „Управо стога што самоубица није кадар да престане да хоће, он престаје да живи, и воља ту себе потврђује баш укидањем своје појаве, јер себе више не може другачије да потврђује” (Шопенхауер 2005 I: 451). Тиме се самоубиство одваја од саможртвовања, јер између онога што вољу потврђује у ситуацији екстремног егоизма и онога што вољу оповргава у тој мери да смрт долази као коначно ослобођење од воље, разлика не може бити већа, па се самоубиство и саможртвовање налазе на супротним половима сазнавања односно несазнавања воље којом је читав живот (у свим својим појавним облицима који сачињавају представу воље) детерминисан.⁴⁰ На тај начин, Шопенхауер, наслањајући се на постулате хришћанске аксезе и будистичке нирванистичке контемплације, изнова успоставља границу двају одрицања, која је, међутим, управо у хришћанству била по први пут замагљена и укинута да би се институционализовао суицидални грех. Канонско хришћанство, ма колико се залагало и за аскетски идеал, никада не иде толико далеко да може благонаклоно посматрати или чак одобравати аскезу до смрти. Напротив, суицидални грех се код Августина и појављује у једном придруживању (а не у шопенхауеровском раздруживању и раздвајању) саможртвовања суицидалности. Христ је једини који је имао право да живот жртвује за друге, али Христ није човек (или бар није само човек), па, према томе, ниједно људско биће нема право да понавља Христов пример у чину којим би се сопствени живот свесно заложиио за веру онда када постоје (и док год постоје) и други путеви и други начини да се живот верника одржи и сачува. Док је хришћанска схоластика циљала, пре свега, на последицу (масовни губитак верника у епидемији својевољних умирања која је захватила хришћане у последњим вековима

³⁹ „Поменуто стремљење, које чини језгро и посепство сваке ствари, јесте – а то смо одавно сазнали – оно исто што се у нама, где се стремљење манифестује најразговетније и у светлости најпотпуније свести, назива в о љ о м. Спутаване воље каквом препреком, која се поставља између ње и њеног привременог циља, зовемо п а т њ о м, а њено постизање циља – з а д о в о љ е њ е м, благостањем, срећом. Ове називе можемо да пренесемо и на појаве несвесног света: оне су слабије, али суштински истоветне с нама. Тада ми те појаве видимо захваћене вечном патњом и лишене трајне среће. Јер, свако стремљење проистиче из недостатка, из незадовољства својим стањем; дакле, оно је патња све док не буде задовољено; али ниједно задовољење није трајно; штавише, оно је свагда само исходиште новог стремљења. Ми стремљење видимо свуда многоструко спутано, свуда увучено у борбу, дакле, увек као патњу: нема крајњег циља у стремљењу, значи, нема мере и циља патњи” (Шопенхауер 2005 I: 355-356).

⁴⁰ „Од, у границама нашег начина посматрања ствари, сада довољно претресеног оповргавања воље за живот – које је једини, у појави обелодањујући чин њене слободе и које је отуда, како то Асмус назива, трансцендентална промена – *ништа се не разликује више* (курзив Ћ.Р.) него самовољно укидање своје сопствене појаве, с а м о у б и с т в о” (Шопенхауер 2005 I: 449).

Западног римског царства), Шопенахуер је, у идеји саможртвовања, повезао узрок и последицу и у једном парадоксалном следу омогућио да смрт у аскези буде истовремено и крајња радост,⁴¹ чин победе над вољом, и израз саборности, бриге за друге и изједначавања са њиховим патњама,⁴² које долази са прозирањем воље. Тек када је смрт постала жељено стање испосничког бивствовања, било је могуће одвојити саможртвовање од суицида и дати саможртвовању ону вредност која је у хришћанству морала бити укинута. Степени градирања оних стања у којима се потврђује, односно оповргава воља за животом, иду ка истом исходишту – смрти, али ће, у првом случају тај низ представљати неосвешћено интензивирање сопственог вољног бића (као бића нарастајуће патње), од захтева за полношћу, преко неправде (канибализма) према другима, жеље за својим до пароксистичке тежње за самоубиством или за бескрајним потврђивањем себе у освајачкој (тиранској) власти, док ће, у другом случају, смрт бити последњи степен успелог одрицања од свега онога што се вољом тражи и захтева и што човека, чак и када је на путу самоспознаје у одрицању, непрестано искушава и мами да се врати вољи. Ако је воља несазнатљива у своме чистом облику, то јест ако је вољи потребан свет као представа којом се она посредује и објављује, у човековом случају, као и у случају свих живих бића, само на нижем ступњу развитка самосвести, воља је превасходно потребитост тела:

Пошто је већ човеково тело објективитет воље која се појављује, на том ступњу и у тој јединки, њено хтење – што се развија у времену – у неку руку јесте парафраза тела, разјашњење значења његове целине и његових делова, јесте другачији начин испољавања исте ствари по себи, чија је појава већ и тело. (Шопенхауер 2005 I: 374)

У прохтевима тела, у сталној потреби да се ти прохтеви задовоље, јер се значење воље, као бола и патње, заснива на нужности да се изнова стварају и траже нови објекти њеног испуњења, јединка се вољи сасвим саображава, иако несвесна њеног постојања, тако да и самоубиство, до кога долази у тренутку када је хтење исувише велико да би се могло превладати неким другим (алтернативним, сурогатним) хтењем, представља само уништење тела, чиме се потврђује да самоубица, као биће, није превладао своју зависност од тела-воље, већ и да он зна само за себе као појаву и да себе као појаву поништава: „Самоубица хоће живот и незадовољан је само условима под којима му је он дат. С тог разлога, он ни у ком случају не напушта вољу за живот, већ једино живот, јер разара појединачну појаву” (Шопенхауер 2005 I: 450). Укидањем тела, појаве, потврђује се воља у себи, а човек који себе убија, јесте разбеснела воља која се обрачунава сама са собом, при чему смрт није и крај, нити олакшање, како то самоубица очекује, будући да је воља, неомеђена у своме дејству и изван простора и времена, вечито циклично кретање, „рђава бесконачност” патње у којој се стапају рођење и смрт, а патња до у недоглед продужава.⁴³

⁴¹ „Свака права и чиста љубав, па чак и свака слободна праведност, већ проистиче из прозирања *principium individuationis*, које – кад се појави у пуној јасности – ствара потпуну светост и избављење, чији феномен јесте гореописано стање резигнације, ненарушиви мир што њу прати, и крајња радост у смрти” (Шопенхауер 2005 I: 449).

⁴² Управо је брига за друге један од доказа које Тома Аквински користи како би указао на неоправданост суицидалног чина.

⁴³ Воља је заправо упоређена са ванвременским оквиром „сталне садашњице”, али је упоређена и са Сунцем, чији залазак не значи смрт, већ нужно понављање „вечитог поднева”. То значи да се циклизација одвија, али само као непрекидност воље у „вечном подневу”: „Објективацији воље суштински припада облик садашњости која – као нераширива тачка – дели време што се недогледно простире у оба правца, и која је чврста и

На нешто измењен начин, и са изузетцима који подразумевају да постоје и пожељни начини самоукидања (који су, међутим, сврстани у суицидалну разлику – саможртвовање), Шопенхауер понавља суд којим се конституише суицидални табу, а то је забрана *индивидуалног* самоубиства. Јер, самоубиство јесте једна од најрадикалнијих манифестација *principium individuationis*-а у коме се воља за животом проналази у најелементарнијем облику *егоистичног* бивања. Насупрот томе, спремност на саможртвовање подразумева да је у бићу већ дошло до преокрета (у хришћанству је то „преображај”) и да се у њему формирало сазнање о постојању воље и о начинима њеног деловања, те да такво биће одступа од пуке појавности света, од своје везаности за ту појавност и, самим тим, од егоизма који се појављује само онда када човек сматра да за својим жељама може ићи и да их може коначно задовољити. Саможртвовање избавља биће из егоистичног усредсређивања на властиту патњу и отвара га патњи других, са којом се оно може алтруистички поистовећивати тако да то поистовећивање достигне ниво (хришћанског) милосрђа (*caritas*), чисте љубави и, најзад, срећне смрти:⁴⁴

Наиме, ако је копрена маје, *principium individuationis*, у толикој мери уклоњена с очију неког човека да он више не прави егоистичну разлику између своје и туђе личности, већ да у патњама других јединки подједнако учествује као и у својим сопственим, и да је на тај начин не само крајње готов да помогне, него и спреман да жртвује своју властиту јединку, чим се тиме могу спасти више туђих јединки – онда само по себи следи да такав човек, који у свим бићима сазнаје себе, своје најдубље и право сопство, мора да и бескрајне патње свих живих створова посматра као своје и да тако присваја бол целокупног света. (Шопенхауер 2005 I: 429)

непомична попут вечног поднева лишеног хладне вечери; стварно Сунце непрекидно сија и само на изглед нестаје у окриљу ноћи: стога, кад се неко смрти боји као свог уништења, то је исто као кад би он помислио да ће Сунце увече почети с јадиковком: „Тешко мени! Залазим у вечну ноћ.” – И обрнуто: кога притиска животна бремена, ко додуше воли живот и потврђује га, али се ужасава његових мука и није више кадар да поднесе окрвну судбину која му је пала у део – тај не треба да се нада ослобођењу од смрти и није у стању да себе спасе самоубиством; једино привидом примамљује га мрачни и студени пакао као лука спокоја. Окрећући се, Земља прелази из дана у ноћ; јединка умире; али Сунце непрекидно сја у вечном подневу. Вољи за живот живот је зајемчен: форма живота јесте садашњост без краја; није важно како јединке, појаве идеје, у времену настају и нестају, слично пролазним сновима. – Дакле већ нам овде самоубиство изгледа као узалудан и отуда бесмислен поступак” (Шопенхауер 2005 I: 326).

⁴⁴ Тек са смрћу престају искушења којима је биће сазнања изложено све док живи, јер је његов живот борба са настојањима воље да поврати своју превласт над њим и настојањима сопствене (слободне) воље да очува своју онтолошку позицију онога који вољу, кроз аскезу, уздржавање и одрицање, изнова и изнова негира. Биће сазнања није ослобођено патње. Оно јој је и даље препуштено у свим оним тренуцима када се воља јавља и покушава да га надјача (тада се његова патња јавља као *резигнација*), али постоји и противтежа патњи, која вољу слама и себи допушта да живи радост властитог бивања у негацији: „Ми ипак не смемо да мислимо како је оповргавање воље за живот – пошто се оно једном појавило захваљујући сазнању које је постало квијетив – сасвим поуздано и како се на њему можемо одмарати, као на стеченом имању. Штавише, оно се мора сталном борбом свагда изнова освајати. Јер, пошто је тело сама воља, али у форми објективитета или као појава у свету као представи – то онда, док год оно живи, и целокупна воља за живот постоји потенцијално и једнако тежи да пређе у стварност и да се поново разгори свом својом силином. Отуда, у животу светих људи ми онај описани мир и блаженство налазимо само као цвет који израста из сталног превладавања воље, и непрекидну борбу с вољом за живот видимо као тле из којег тај цвет ниче: јер, трајног мира на земљи никако не може да има” (Шопенхауер 2005 I: 442).

За разлику од самоубиства, где се човек уништава, уништавајући само појаву, себе као тело, у саможртвовању се уништење тела појављује као завршни чин спознаје воље, а уклања се последња препрека апсолуту без-вољног бића:

– Најзад, ако дође смрт која разара појаву те воље чија је суштина овде, слободним оповргавањем, већ одавно ишчилела све до слабог остатка који се појављује као оживљеност тог тела – онда је она, као жуђено спасење, добродошла и с радошћу се прима. Овде се смрћу не окончава, као што је то случај код других људи, само појава, већ се укида и сама суштина која овде незнатно постоји још једино у појави и захваљујући њој; сада се и тај последњи крхки оков киди. За онога који тако скончава, у исти мах престаје да постоји и свет. (Шопенауер 2005 I: 433)

Једини облик самоукидања који Шопенхауер не може јасно да разврста, али га ипак одређује као саможртвовање (иако о њему говори као о самоубиству и у одељку посвећеном самоубиству) јесте добровољна смрт гладовањем. Проблем настаје из разлога што је смрт изгладњивањем немогуће сместити у концепт саможртвовања којим се живот даје (и) за другог. Ипак, као одрицање, такво самоубиство мора, по Шопенхауеру, припасти оној смрти која захтева претходно освешћење воље, тако да се проналази компромисно решење, јер самоубиство гладовањем јесте самоубиство, а опет је самоубиство настало одрицањем, у препознавању вољног механизма који управља светом:

Чини се да постоји посебна врста самоубиства која се кроз разликује од уобичајеног самоубиства, а која можда још није у довољној мери потврђена. Реч је о добровољно изабраној смрти од глади, *смрти проурокованој крајњом аскезом* (курзив Ђ.Р.). Појава такве смрти свагда је међутим, била праћена големом религиозном занесеношћу, а чак и празноверјем, чиме је постала неразговорна. Ипак се чини да потпуно оповргавање воље може досећи степен на којем престаје да постоји воља нужна за одржавање вегетативног телесног живота путем узимања хране. Та врста самоубиства далеко је од тога да настаје из воље за живот – један такав посве резигнирани аскет престаје да живи само зато што је у целости престао да хоће. (Шопенхауер 2005 I: 452)

2.3.2. „Моја смрт” – Ничеова апологија суицида

Предрасуда је и да је Ниче у потпуности афирмисао суицидалну вољу, прелазећи преко онога што ће у егзистенцијализму постати апсурд *моје својевољне смрти*. Ничеова апологија самоубиства појављује се, у највећој мери, као отпор хришћанској канонизацији суицидалног табуа.⁴⁵ Умрети од своје руке, у час који човек сам одреди, јесте начин да се смрт учини достојанственом и независном од воље божанства и од религиозног страха

⁴⁵ „У вези са овим дискурсом (својевољне смрти – прим. Ђ.Р.), желео бих само да укажем на то да је Ниче имао особиту аверзију према речи „суицид” – самоубиство. Сметала му је представа о злу коју такав појам сугерише, па је означавањем овог чина као Својевољне смрти, то јест смрти која не долази ни са једне друге стране, до од самога себе, желео да овај појам уздигне до оне позиције (значења) које је он имао у античкој класици”; „In regard to this discourse, I should only like to point out that Nietzsche had a particular aversion to the word ”suicide” – self/murder. He disliked the evil it suggested, and in rechristening the act Voluntary Death, i.e., the death that comes from no other hand than one’s own, he was desirous of elevating it to the position it held in classical antiquity” (Лудовици 1911: 416 – превод Ђ.Р.).

(страха да се не почини смртоносни грех) који спречава да се умре онда када живот постане неподношљив и невредан живљења:

Никад не треба хришћанству заборавити што је злоупотребљавало слабост самртника за насиље савести, и начин саме смрти за доношење судова о вредности човека и о његовој прошлости! – Овде треба, упркос свих кукавичлука предрасуда, пре свега успоставити правилну, то јест, физиолошку оцену такозване *природне* смрти, која је такође само ”неприродна”, самоубиство. Човек никад не пропада од неког другог, него увек од самог себе. Само је смрт, под условима достојним презира, неслободна смрт, смрт у *неправо* време, кукавичка смрт. (Ниче 1999: 100-101)

Самоубиство, дакле, није одређено једнозначно, иако се Ничеова формулација чини сасвим једноставном и представља суд по коме је самоубиство дато као чин афирмације хумане воље (воље за моћ). Међутим, иза овог привидно једноставног исказа крије се доста сложенији маневар „превредновања вредности” унутар кога суицидалност остаје подељена између „добре и лоше смрти” (доброг и лошег суицида), само што је сада суицидални грех пребачен на страну хришћанског учења о самоубиству, па је природна (недостојанствена) смрт (смрт у старости, болести, немоћи, смрт која чека тренутак божје одлуке) истинско самоубиство (непожељни суицид) и, самим тим, грех, али не грех према хришћанском Богу, кога Ниче „искључује”, већ према сопственој вољи, која долази на место испражњене трансценденције.⁴⁶ Невољно самоубиство, као начин да се *своја воља* поништи у Богу, замењује се пожељним обликом *својевољне смрти* у којој се потврђује сам живот – биће властите воље: „Ако човек *уништава* себе, онда он чини дело најдостојније поштовања: *тима готово заслужује да живи* (курзив Ђ.Р.)” (Ниче 1999: 101).⁴⁷ Ако се Ниче удаљава од Шопенхауера по питању пожељног начина да се човек *радосном смрћу* одрекне од воље, јер код Шопенхауера је тај начин аскеза, њихови се ставови приближавају у оној тачки у којој је самопоништење чин афирмације слободне воље у односу на општу вољу која се тим

⁴⁶ „Природна смрт је смрт независна од сваке памети, она је у ствари *непаметна* смрт, код које бедна супстанција љуштуре одлучује колико ће језгро постојати: код које, дакле, закржљали, често болесни и тупоглави стражар јесте господар који одређује тренутак када ће умрети његов отмени затвореник. Природна смрт је самоубиство природе, то јест уништење сувислог бића од стране несувислог бића које је са сувислим повезано. *Само у светлости религије може то да изгледа обрнуто* (курзив Ђ.Р.): јер тада, као што је и право, виши ум (божји) издаје наређење којем нижи ум мора да се потчини. Изван религијског начина мишљења природна смрт не завређује величање. – Мудро уређивање смрти и располагање њоме спадају у морал будућности, који сада звучи сасвим несхватљиво и неморално и чија јутарња румен изазива у оном ко је глеа *неописиву радост* (курзив Ђ.Р.)” (Ниче 2005а: 496).

⁴⁷ То значи да Ниче такође прави разлику између изворног хришћанства које проповеда „практични нихилизам” (нихилизам дела) и канонског хришћанства, које суицидалност жигосује као смртоносни грех. Тек у идеји бесмртности и васкрсења, укинут је у хришћанству онај изворни, нихилистички слој учења и створен предуслова да се у човеку уврежи страх од својевољне смрти који води лаганом и понижавајућем (слабачком) умирању, које јесте, и Ниче то у *Вољи за моћ* понавља, „постепено самоубиство”: „Према ономе како ја разумем све феномене хришћанства и песимизма, ево шта они изражавају: »Ми смо сазрели за небиће, за нас је разумно не постојати«. Овај наговештај од стране разума у овом случају био би и глас природног одабирања. С друге стране, двосмислени карактер и кукавичко полутанство религије као што је хришћанство, или, боље, цркве, заслужује највећу осуду: она *место да проповеда смрт и самоуништење* (курзив Ђ.Р.), штити болесне и недоношчад и бодри их да се множе [...] Хришћанство се не може довољно осудити што је тако велики нихилистички чистилачки покрет, који се вероватно припремао, лишило вредности учењем о бесмртности појединца и надом на васкрсење: то јест уздржавањем од *нихилизма на делу*, од самоубиства... Оно га је заменило постепеним самоубиством: постепено ситним, али трајним животом; постепено сасвим обичним, буржоаским, осредњим животом итд.” (Ниче 1937: 184-185).

облицима самопоништења супротставља. Премисе су различите, али је принцип исти. Ниче не може правити разлику између саможртвовања и самоубиства, будући да не признаје шопенхауеровски аскетски идеал. Штавише, он ће самоубиство, а не саможртвовање (у значењу које му придаје Шопенхауер) узети за један од кључних принципа самопотврђивања. Негацијом Шопенхауерове разлике самоубиства и саможртвовања, самоубиство престаје бити негативним полом ове дихотомије, до екстрема доведена ситуација очајања и неспокојства због нарастајућих жеља које не могу бити задовољене, већ се суицид и саможртвовање стапају кроз идеју о радосној смрти у својевољно одабраном тренутку да се оде онда када је интензитет животне снаге и радости највиши:

И свако ко жели да стекне славу мора се на време опростити од части и вежбати се у тешкој вештини да у право време оде.

Морамо престати да једемо онда кад нам најбоље прија (курзив Ђ.Р.): то знају они који желе да дуго буду вољени [...]

У вашем умирању треба још да се жаре ваш дух и ваша врлина, као вечерња румен око земље: или ће вам умирање лоше испасти. (Ниче 2005 68-70)

Победоносна смрт долази својом вољом и када је упућена себи самом и када је иманентна, заложена за виши циљ као „умрети у борби и расути велику душу” (Ниче 2005: 68).

Постоји, међутим, код Ничеа, и један дубљи аспект суицидалног искуства, који се одваја од начела „практичне етике” и сеже ка поетичком разумевању самоубиства. Ниче је први филозоф који се самоубиством бави на начин на који то (у приближно исто време) чини и модерничка поетика. Ако кренемо од познате изјаве да „Ми имамо уметност, да не бисмо пропали због истине” (Ниче 1937: 477) и да је једина алтернатива животу без уметности – самоубиство: „Да нисмо одобравали уметност и измислили ту врсту култа неистинитог: не бисмо уопште могли издржати увид у општу неистину и лажљивост [...] В а л а н о с т би имала као последицу гађење и самоубиство” (Ниче 1989: 128), суочавамо се са виђењем самоубиства које је наизглед блиско Шопенхауеровом суициду, а супротно радосној смрти, какву проповеда Ниче. Јер, без уметности (без њеног вела, копрене, култа неистинитог), преостаје самоубиство, а самоубиство је тада гађење над оним светом који је непосредован искуством естетског, ма колико то и даље било објављење својевољности и частан излаз из лажљивог света. Међутим, ово самоубиство не може се више процењивати критеријумима етичке филозофије нити је уопште везано за њих, тако да ни Ниче није противречан својим судовима о етици суицида када се суицид разматра са естетичког становишта. Естетички суицид гради идеју о новој, песимистичној (модерничкој) уметности која самоубиство посредује у немогућности његовог идеалног естетског уобличења. Такво самоубиство није гађење (то би већ био етички суд), већ је то естетика гађења у поезици која не може да изрази нити да доведе до говора сопствено биће у смрти. Иако настоји да у *Вољи за моћ* покаже да песимистична уметност не постоји, те да има континуитета између модерности и класике макар у могућностима које пружа естетизација ружног,⁴⁸ Ниче ипак не може да пренебрегне чињеницу да се појављује једно неопозиво

⁴⁸ „Шта значи *песимистичка уметност*? Није ли то противречност? – Да. – Шопенхауер *греш* кад извесна уметничка дела ставља у службу песимизма. Трагедија *не* учи »резигнацији«... Сликати страшне и проблематичне ствари већ је по себи знак инстинкта моћи и величанствености у уметнику: он их се не плаши... Песимистичка уметност не постоји... Уметност је позитивна. Јов је позитиван... Али Зола? Али браћа Гонкур?

кварење у свој уметности која долази после великог раздобља грчке трагедије, Есхила и Софокла. Није нимало случајно да је за Ничеа парадигма модерног уметника (у књижевности) Достојевски: „Како Достојевски дејствује ослободилачки!” (Ниче 1937: 476). На исти начин на који се христолики Кирилов у својој суицидалној мисији не може приближити постављеном идеалу свесне Христове жртве, па је та несразмера приказана у јунаковој муцавости, неправилности језика, урођеној тешкоћи изражавања, тако се и модерна уметност (суицидална поетика у овом случају) код Ничеа налази у стању немогућег изговарања свих оних онтолошки суштинских феномена који су са лакоћом своје место (своју природност и неупитност) налазили у дионизијској култури Старих Грка:

Цео наш савремени свет захваћен је мрежом александријске културе и као свој идеал познаје највишим сазнајним снагама обдареног *теоретичара* у служби науке, човека чији је праузор и праотац Сократ. Сва наша васпитна средства имају првобитно тај идеал у виду; свако друго постојање мора напорном борбом да се уза њ пробија, допуштено, али не и намеравао. Усмислу који готово застрашује налазио се образован човек овде дуго времена само као научник; чак и наше песничке уметности морале су се развити из учених подражавања, и ми у главном дејству риме још спознајемо настајање нашег песничког облика из вештачких огледа *туђим, учевним језиком* (курзив Ђ.Р.). Како би правом Хелену изгледао неразумљив, по себи разумљиви, модерни културни човек *Фауст*, који незадовољен јури кроз све факултете и из тежње за знањем предаје се мађији и ђаволу, и кога треба само због поређења да ставимо поред Сократа, па да видимо како модерни човек почиње да наслућује границе сократске насладе у сазнању и сред широког пустог мора знања чезне за копном. (Ниче 1983: 108-109)

Модерна уметност има ту предност да се коначно ставља изван логике сазнања, да се окреће свему што је, под паролом ирационалности, проказано и одбачено, али тамо где је раније стајала целина дионизијског света, она налази само празнину и губитак и бива уметношћу само кроз осећање тог губитка:

Можда уметност никад раније није била схваћена тако дубоко или с толико осећања као сада, када је, изгледа, окружује магија смрти [...] Оно што је у нама најбоље можда смо наследили од осећања ранијих времена која сада тешко да су нам више доступна непосредно; сунце је већ зашло, али небо нашег живота још пламти и сија од сунца иако га више не видимо. (Ниче 2005а: 141)

Како је суицидална поетика *differentia specifica* модернистичке уметности, Ниче ће, опет не случајно, описујући тренутак преласка са дионизијског на аполонијско начело у хеленској трагедији, искористити управо метафору самоубиства:

Хеленска трагедија доживела је своју пропаст друкчије него све старије сродне врсте уметности: умрла је извршивши самоубиство због једног неразрешеног сукоба, дакле трагично, док су све друге преминуле у дубокој старости најлепшом и најспокојнијом смрћу. Ако, наиме, срећном природном стању одговара да се са животом растане окружено лепим потомством и без самртног грча, онда нам крај живота старијих врста уметности показује такво срећно природно стање: оне полако

– Ствари које нам они показују ружне су: али разлог што њих показују *лежи* у њиховом *уживању у ружном...* Ништа ту не помаже! Ако друкче тврдите, ви просто себе обмањујете” (Ниче 1937: 476).

тону, а пред њиховим очима што се гасе већ стоји њихово лепше потомство и смелим покретом нестрпљиво диже главу. Смрћу хеленске трагедије, напротив, настала је огромна празнина која се свуда дубоко осећала. (Ниче 1983: 78-79)

Трагедија која се убија, па, самим тим, завршава трагички, занавек у себи сакрива представљачку тајну (и) суицидалне уметности, а за собом, у ономе што је као уметност наслеђује, оставља само дегенерисане трагове сопствене смрти:

А кад је ипак процветала једна нова врста уметности, која је у трагедији поштовала своју претходницу и учитељку, с ужасом се запази да она, додуше, има црте своје мајке, али црте које су дуге самртне муке утиснуле мајчином лицу. Ту борбу трагедије са смрћу изборио је *Еурипид*; каснија врста уметности позната је као *нова атичка комедија*. У њој је продужио живот изопачени облик трагедије, као споменик њеног бескрајно мучног и насилног умирања. (Ниче 1983: 79)

Модернистичка уметност, такође као наследница ове смрти, двоструко је лишена и одсечена од својих могућности да изрази суицидално. Са једне стране, она не може проговорити из суицида (из освешћене смрти). Са друге стране, не може да понови суицидално искуство у његовој истинској трагичности.⁴⁹ Комично-гротескни елементи, извртања и первертирања суицидалних ситуација које се не могу приказати у пуноћи трагичког бивања, биће нужни пратилац сваког самоубиства у књижевности модернизма.

⁴⁹ „Који је облик драме још преостајао, ако драма није требало да се роди из утробе музике, у оној тајанственој сутонастој светлости диониског начела? Једино *драматисани еп*: у овој аполонској уметничкој области, међутим *трагичко* дејство не може се постићи. Притом није у питању садржина приказаних збивања; ја бих чак тврдио да би се Гете у замишљеном спеву *Наусикаја* нашао у немогућности да самоубиство тог идиличног бића – које је требало да испуни пети чин – учини трагично потресним; тако је безмерна моћ епског аполонског начела да и најстравичније ствари уме пред нашим очима да зачара помоћу оне насладе у привиду и избављења на основу привида” (Ниче 1983: 85).

2.4. Егзистенцијализам

2.4.1. Бивање ка смрти и не-бивање у самоубиству

Однос егзистенцијалистичке филозофије према суициду донекле је парадоксалан. То се не односи на честу предрасуду да егзистенцијалистичка филозофија жели да пронађе начин за присвајање трансценденције, где би онда и самоубиство било један од модела тог присвајања, да се превлашћу суицидалне воље *буде у смрти*, већ на трансцендентни статус суицида у егзистенцијализму, који се креће од кјеркегоровског одбацивања суицидалне метафизике до камијевског потврђивања суицида као „метафизичког скока”. Ако је филозофија егзистенције увек садржана у могућности бивања *ка трансценденту*, при чему је та могућност истовремено надилажење стварности, уско обухваћене границама онога што се може спознати,⁵⁰ и пребивања у трансценденталном без његовог дефинисања и дискурзивног уобличавања,⁵¹ самоубиство представља насилни прекид процеса егзистенцијалног самоосвешћења и ново затварање тубитка у „оно предручно односно приручно” (Хајдегер 2007: 291), јер „У смрти тубитак није ни довршен, нити је једноставно ишчезао, нити је постао готов, или као оно приручно сасвим расположив” (Исто). Битак ка смрти је, по себи, незакључен и нецеловит,⁵² али се он ипак устројава као могућност битка тубитка у његовом „још-не” смрти: „Тубитак *није* заједно тек онда када се попуни његово још-не и он јесте то тако мало да управо тада он више није. Тубитак свагда егзистира увек већ управо тако да њему *припада* његово још-не” (Хајдегер 2007: 289). Смрт се *може* објективно спознати, али тек путем смрти других, па „Та „објективна” датост смрти тада мора да омогући такође и неко онтолошко гранично обухватање целовитости тубитка” (Хајдегер 2007: 283). Међутим, смрт других није и аутентични начин егзистирања у смрти,

⁵⁰ То је стварност обликована научним сазнањем, утврђеним судовима и непобитним чињеницама: „*На питање о стварности као да се већ одговорило* у сваком тренутку нашег постојања, пре него што смо и почели да филозофирамо. Ми се бавимо стварима. ми се покоравимо начинима онога што је стварно, онако како нам се они намећу. Дато је ово постојање људи, дати су ови захтеви и закони; дато је планско устројавање људских односа и управљање њима онако како је ваљано. Дато су тела, узрочност догађања; дати су атоми, енергија; природом треба технички овладати; изгледа да се на њу можемо ослонити, мада се наше техничко коришћење онога што је пронађено често обавља једва нешто друкчије од магијског делања примитивног човека – оно је исто тако мало схватљиво и исто тако непромишљено. У тој несумњивости дата је једна привидно задовољавајућа присутност онога што је стварно” (Јасперс 1973: 87-88). Насупрот таквој стварности, стварност егзистенције, као стварност једнога Ја које жели да сазнаје изван граница сазнања, јер „Ја постављам питање о стварности” (Јасперс 1973: 88) настаје као могућност да се питање о стварности пренесе на план недостижне трансценденције: „Кад год хоћу да оно што је стварно докучим било у целини или као појединачну чињеницу – оно што је стварно на крају се указује као *недостижна граница* методичног истраживања” (Јасперс 1973: 90). Отуда ни Ја које захтева трансценденцију није у потпуности остварен егзистенцијал. Он је остварен само онда када се самосвест о нужности трансцендирања и самосвест о немогућности заокруживања трансценденције синтетизује до јаства које схвата да није оно само већ да је „поклоњено себи”: „Ми затим тражимо стварност сопственог бића у *самобићу* нашег независног начина битисања. Али уколико ми одлућније јесмо ми сами, утолико одлучније сазнајемо да ми то нисмо захваљујући себи, него да смо себи поклоњени. Ни наша сопствена права стварност егзистенције није »сама« стварност” (Јасперс 1973: 90)

⁵¹ „Свеобухватно је оно што се увек *само најављује* – у ономе што је предметно присутно и на хоризонтима – али што *никад* не постаје *предмет*. То није оно што се само по себи јавља, него је то оно у чему нам се све друго јавља. Свеобухватно је и оно посредством чега све ствари не само што јесу оно што непосредно изгледају да јесу, него постају и провидне” (Јасперс 1973: 49).

⁵² „На тубитку је једна стална „нецеловитост”, која смрћу налази свој крај, непрецртива” (Хајдегер 2007: 288)

јер се битак ка смрти остварује једино у „свагдамојости”, у субјективном, властитом искуству:

Смрт је једна могућност битка, коју сâм тубитак свагда има да преузме. Смрћу сâм тубитак предстоји себи у свом највластитијем моћи-бити. У тој могућности тубитку се напросто ради о његовом битку-у-свету. Његова смрт је могућност онога више-не-моћи-ту-бити. Ако тубитак као та могућност самог себе предстоји себи, он је *потпуно* упућен на своје највластитије моћи-бити. Тако предстојећи себи, у њему су разрешени сви односи према другом тубитку. (Хајдегер 2007: 297)

Везујући објективизацију смрти искључиво за смрт других, а инсистирајући на томе да се однос према смрти може изградити само из властитог искуства (као бивање у „још-не” смрти), Хајдегер посредно анулира могућност суицидалне метафизике која (у модернистичкој књижевности, пре свега) јесте начин да се властита смрт учини објектом трансцендиране (хумане) воље. „Преки пут” који води својевољном умирању само је потенцирање плодноне стрепње, доведене до пароксизма, будући да смрт, ослобођена свог метафизичког ореола, не доноси никакво сазнање, него је, напротив, место на коме се сазнање и самосвест укидају,⁵³ чиме „Разграничавање спрам неког пуког ишчезавања, али такође и спрам неког само-докончавања (курзив Ђ.Р.), и коначно спрам неког „доживљавања” преминућа, добија на оштрини” (Хајдегер 2007: 297-298).

Појам стрепње предодређујући је и за Кјеркегорово одређење *властитог ја*. Властито ја заснива се у дијалектици односа, где је однос дијалектички прелаз којим се превазилази веза двају елемената као њихова синтеза. Освешћењем односног карактера сопства властито ја се успоставља или као однос према самом себи или као однос према трећем чиниоцу (Богу) на коме почива моћ да односе успоставља, а који је и сам један однос (*однос Ја према Богу*):

Такав однос који се односи према самом себи, то значи властито ја, мора бити постављено или од себе самог или кроз неки други чинилац. Ако је однос који се односи према самом себи поставио неки други чинилац, онда је тај однос свакако онај трећи чинилац, али тај трећи чинилац је опет однос, који се односи према оном чиниоцу који је ту поставио читав однос. (Кјеркегор 1980: 11)

У идеалној пројекцији јаства одношењем према себи, кроз однос према Богу, надилази се очајање (болест на смрт) и доспева до блаженства: „обраћати пажњу на ту болест предност је хришћанина пред природним човеком: бити излечен од ове болести блаженство је хришћанина” (Кјеркегор 1980: 12). Док Хајдегер у смрти види довршетак процеса којим се Ја непрекидно конституише (и реконституише) у бивању ка смрти, Кјеркегор се смрти ослобађа аплогијом хришћанске метафизике: „за хришћанина смрт *није никако крај свега* (курзив Ђ.Р.), чак ни мали догађај у оквиру онога шта је ту све, наиме вечног живота” (Кјеркегор 1980: 9). Истинска смрт, болест на смрт, очајање, јесте несклад, свесно или несвесно одустајање од Бога које човека затвара у дијалектички (зачарани) круг

⁵³ „Потпуни егзистенцијално-онтолошки појам смрти допушта да се сада гранично обухвати у следећим одредбама: *смрт као крај тубитка је највластитија, неодносна, извесна и као таква неодређена, непретрива могућност тубитка. Смрт је као крај тубитка у битку тог бића ка његовом крају*” (Хајдегер 2007: 305).

опсесивног и непрекидног бављења собом самим. Степени очајања се диференцирају, а примарна дихотомија успоставља се између свесног (освешћеног) и несвесног очајања. Правцем те дихотомије развија се и Кјеркегорова мисао о самоубиству. Самоубиство је (као непостојање хришћанске самосвести) најпре реликт паганског начина мишљења:

Паганину је недостајало духовно одређење властитог ја, зато је тако судио о самоубиству: а то је чинио исти паганин који је ипак морално строго судио о крађи, неморалу и томе слично. Њему је недостајало становиште становиште за самоубиство, њему је недостајао однос према богу и према властитом ја; са чисто паганске тачке гледишта самоубиство је индиферентна ствар, то што свако може учинити ако га пожели јер се то никога не тиче. Ако би требало да се са паганског становишта изјаснимо против самоубиства, морало би се то извести на дугом заобилазном путу како би се показало да тиме прекидамо свој однос дужности према другим људима. Паганин потпуно испушта из вида поенту да је самоубиство управо грех. Зато не можемо рећи да је самоубиство очајање, што би било бесмислен *hysteron-proteron*; морамо рећи да је начин на који је паганин судио о самоубиству било очајање. (Кјеркегор 1980: 36)

У паганству, дакле (и код природног човека, такође), постоји двострука негација у несвесном. Несвесност није тек потискивање постојеће свести о греху, што је могуће само код хришћана, већ је несвесно, на најопштијем плану, немогућност спознаје Бога, као крајње карике у којој се формира властито ја. Ексклузивност хришћанског виђења суцидалног греха (Кјеркегор подвлачи префикс „само” у појму „самоубиства”, упућујући нас на Августинову интерпретацију суицида) не допире до паганина, јер се у самоубиству не наноси штета другоме, па свако може то да учини, већ се, пре свега, наноси штета себи, пристанком на смртоносни грех који онемогућава спасење, а, са друге стране, представља напад на Бога, својевољним поништавањем себе као божанске креације. Самоубиство код пагана није очајање, очајање је непостојање властитог ја, те једино у хришћанству могуће суицид мислити као грех, али је једино у хришћанству могуће спознати ирационалност и бескорисност самоубиства. Кјеркегор не подвлачи толико греховност, колико ову другу страну, *неметафизичност суицида*. Свако затварање у себе нужно производи жељу за напуштањем себе, за прекидом са собом, и у сваком од тих случајева, па и случају помисли на самоубиство, та се жеља појављује као апсурдна, јер ако смрти нема, онда ни суицид не доноси прекид, већ наставља процес индивидуације, доводећи очајника у стање интензивираних и неподношљиво нарастајуће тежње да се властито ја усмрти, а да се оно никада не може предати умирању:

Тако је очајање, та болест властитог ја, болест на смрт. Очајник је смртно болестан. То су у једном сасвим другачијем смислу, него што се то односи на неку болест, најплеменитији делови које је болест напала; а ипак очајник не може од тога умрети. Смрт овде није крај болести, него је смрт крај у једном току који се не довршава. Не можемо се ослободити те болести, чак ни смрћу, јер је овде болест са својом патњом – и смрћу, управо то да се не меоже умрети. (Кјеркегор 1980: 17)

Очекивало би се да Кјеркегор код „хришћана”, или бар код оних који знају за хришћанство и рођени су у тој вери, иако је (свесно) одбијају, говори о самоубиству осуђујућим тоном цркве, чије гледиште на самоубиство ипак преузима. Међутим, расправа је далеко сложенија, па ће се суцидална жеља појавити само код оних чији је ступањ

освешћености уздигнут до универзалног поимања властитог ја (као поимања само себе самог). Наиме, само очајавање због вечности, која није конституисана нити представљена у лику хришћанског Бога, већ постоји у трауматичном недостатку (недефинисању, неименовању) властитог ја које се не може формирати у својој искључивости (и варљивом задовољству те искључивости), ствара расцеп који одводи суициду. Такав човек је на путу ка Богу, али му увек недостаје један корак до Бога. Он је готово формиран, готово освешћен, издвојен из масе, ослобођен површног разумевања егзистенције као свакодневице. Његове су потребе и захтеви већ субјективизовани и већ универзализовани, али он се не одлучује на прихватање Бога и остаје у пукотини, у трауми и „у својој затворености само тапка у месту” (Кјеркегор 1980: 51):

Ако је та затвореност потпуно сачувана, ако је *omnibus numeris absoluta*, онда неће самоубиство постати прва опасност за тог човека. Наравно, већина људи нема никаквог појма о томе шта је и шта може постати из таквог затвореног човека, шта може поднети; ако бисмо то сазнали били бисмо запањени. Али самоубиство може опет постати опасност за потпуно затвореног човека. Ако, томе насупрот, каже неком, ако се отвори само једном једином човеку, онда је то за њега, веома вероватно, такво умирење, онда је напетост толико попустила да самоубиство престаје да буде излаз из затворености. (Кјеркегор 1980: 51)

Ако је затвореност потпуно сачувана самоубиство вероватно неће бити разрешење. Али, ако је затвореност потпуна самоубиства ће можда ипак бити. Кјеркегор смерано уноси парадокс у своју изјаву, јер за човека који је у себи освестио трауму вечности не може бити потпуне (спасоносне) затворености, док је примораност на затварање у ситуацији када се очајнички тражи метафизичка потврда егзистенције, нешто што наводи на мисао о самоубиству. Лек је, међутим, исповест. Отворити се другом, али не било ком другом, већ другом који разуме, који је стекао властито ја у односу са Христом, па може понудити Христа као олакшање, или се отворити самоме Христу („једном једином човеку”) у молитвеном обраћању, то су за Кјеркегора начини да се превазиђе суицидална ситуација и да се човеку који је надомак самосвести помогне да себе уцелови у Богу. Ради се о идеалној противтежи, јер је самоубиство смртоносни грех због изостанка исповести, а исповешћу другом у Христу или самом Христу, анулира се суицидална жеља. Постоје, међутим, и ситуације у којима ни овај приступ не помаже. Тада је слабост одвећ велика да би се превазишао понос или пркос који одбија да своју властиост стави на располагање. Очајање достиже свој крајњи степен и ставља се на супротну страну од спасења, постајући демонско – чисти дух, али у негацији.⁵⁴: „То би био задатак за песника, да на тај начин прикаже разрешницу те мучне противречности у једном демонском бесомучнику, неспособног уједно да прође без повереника, а да га ипак не може ни за кратко време поднети” (Кјеркегор 1980: 51). Тамо где престаје спасење, а отпочиње свесно (логичко) самоубиство, почиње и поетика. Ако је властито ја које у Богу превазилази очајање, врхунац етичке надоградње и трансцендираног самоосвешћења, властито ја које тоне у (кириловљевску) демоноликост суицида, јесте супротна тачка и, по Кјеркегору најсавршенији пример чистог естетичког искуства.

⁵⁴ „Очајање ђавола је најинтензивније, јер је ђаво само дух и утолико његова апсолутна свест и транспарентност; у ђаволу нема ничег тамног што би могло послужити као олакшавајућа околност, његово очајање је зато најапсолутнији пркос. То је максимум очајања” (Кјеркегор 1980: 32).

2.4.2. Апсурдна суицидалност

У позном егзистенцијализму биће потребно да се напише читава једна студија о самоубиству (Камијев *Mit o Сизифу*) да би се суицид проказао за метафизичност и да би се, на тај начин, бивање у апсурду појавило као последњи облик егзистенцијалистичког трансцендирања хуманитета. За Сартра самоубиство је апсурд. За Камија, то је један од два могућа избора које доноси свест о апсурдности бивања. Сартр „негира” самоубиство са оне стране на којој се оно утемељује у модернитету. Када се са суицида саструже и отклони сваки преостатак традиционалне метафизике, оно постаје метафизично у снази избора да се умре, да се не живи и да се не буде. Ово осећање неприпадности у самоубиству даје му ореол афирмативне воље која са метафизиком раскида, али и метафизику установљава, јер је крајња потврда воље за не-бивањем у свету. Квалификујући суицид као апсурд, Сартр ће управо алудирати на то да се суицидом човек не може искључити из бивања, јер чак и такав чин који је, по увреженим судовима, чиста негација, и даље је бивствовање, као што је и даље једна претходно освешћена могућност која припада полазној ситуацији избора:

За сада биће довољно да кажемо да се људска-стварност може бирати тако како то она хоће, , али не може да се не изабере; она не може чак одбити ни да бивствује: самоубиство је заправо избор и потврда бивствовања. Овим бићем, које јој је *дато*, људска-стварност партиципира у универзалној случајности бића и, самим тиме, у ономе што бисмо назвали апсурдношћу. Овај избор је апсурдан, не зато што је без разлога, већ зато што никада није постојала могућност да се не бира. Ма какв да је избор, он је утемељен и поново захваћен бићем, јер је он избор који бивствује. (Сартр 1983 II: 474)

Када би самоубиство доиста било тачка одвајања, онда би сама интенција, преламање у себи одлуке да се суицидални чин изврши, већ представљала превазилажење и надвладавање бивствовања према резултату те одлуке – самом чину: „Кад би се могло прихватити да је циљ дат прије резултата који треба постићи, тада би овом циљу требало признати једну врсту постојања-по-себи у његовом ништавилу и једну привлачну моћ магичне врсте у правом смислу ријечи” (Сартр 1983 II: 472). Међутим, такав „циљ по себи” је немогућ, јер он подразумева субјективно учешће у његовом одабиру, те се стога и не може објективно одвојити нити трансцендирати. Афирмација циља мора да прође кроз субјективно процењивање и негацију других могућности, што нужно имплицира да нема датости циља (суицида) по себи, већ да се овај циљ рађа из негације промишљених и одбачених могућности једног Ја које одлуку доноси:

Отуда произлази двострука ништујућа колорација датог: са једне стране, оно је ништовано по томе што прекид са њим чини да се изгуби свако дјеловање на интенцију; са друге стране, оно трпи једно ново ништовање због чињенице да му се ова ефикасност враћа полазећи од ништавила, процјењивања. (Сартр 1983 II: 473)

Отуда ни толико величана слобода, одређивање за суицид, није заправо слобода, будући да би таква слобода морала представљати надилажење разлога бивања и препуштање себе једном моменту који је сав безусловњеност постојањем, то јест случајност чина као индетерминација, а управо је то немогуће, јер захваћеност апсурдним бивањем јесте (само)просуђивање чији је усуд непрестано измицање случајности:

На тај начин, слобода није безусловно случајност, уколико се окреће према свом бићу да би га расвјетлила у свјетлу свог циља; она је стално измицање случајности; она је поунутравање, ништовање и субјективирање случајности која, тако измијењена, потпуно прелази у безразложност избора. (Сартр 1983 II: 474)

Одбацујући ексклузивност суицидалне ситуације и укључујући самоубиство у поредак апсурдног битка, Сартр ипак неће избећи да ту ситуацију додатно не нагласи и додатно не негира. Ако је егзистенција апсурдна, самоубиство ће постати парадигма те апсурдности. То је „једна апсурдност (курзив Ђ.Р.) која чини да мој живот потоне у апсурд” (Сартр 1983 II: 530). Сартр преузима хајдегеровски модел битка ка смрти, стављајући саму смрт изван тог битка,⁵⁵ док се истовремено, у посматрању суицида као немогућег захтева за будућношћу, приближава, условно речено, ставовима хришћанске цркве која суицидални грех проглашава смртоносним управо због *непостојања будућности*, оног тренутка иза смрти у којем је исповест могућа и могућ опроштај грехова. Модификујући ово гледиште, Сартр ће, из претпоставке да самоубиство не припада смрти, у смислу пројектованог одвајања, одељења од живота, бивствовања, разлога и смисла постојања, већ да припада животу, као и сваки други избор који себе условљава из не-избора сопствених алтернатива, донети закључак о погрешности саме одлуке о самоубиству. Са једне стране, самоубиство је *contradictio in adjecto* – избор који припада животу, а поништава се у смрти, док је, са друге стране, Сартр уверен да они који преживе покушај суицида нужно морају своју одлуку препознавати као кукавичлук, освешћујући тада све оне могућности живљења, које нису одабрали у тренутку заслепљености жељом да вољно окончају свој живот:

Пошто је самоубиство чин мога живота, оно сâмо захтијева једно значење које му само будућност може да да; али пошто је оно *последњи* чин мога живота, оно се лишава ове будућности; на тај начин, оно остаје потпуно неодређено. Ако избјегнем смрт, или ако »не погодим себе«, нећу ли касније сматрати да је моје самоубиство било кукавичлук? Неће ли ми исход показати да су била могућа и друга рјешења? Али како ова рјешења могу да буду само моји властити пројекти, она се могу појавити само ако ја живим. (Сартр 1983 II: 530)

Као што је суицидални табу створен кроз аверзију према појединачном самоубиству, према својевољној одлуци да се „без ваљаног разлога”, необјашњиво и „неоправдано” пође у смрт, тако ће и Сартр направити разлику између самоубиства које је *само моје* (и стога бесмислено) и самоубиства које се врши у име одређеног *идеала-пројекта*, те коме смисао даје нужда да се тај пројекат оствари суицидом. То више и није *мој* суицид, нити *моја* смрт, него је суицид средство (ма колико нужно било) да се, у *некој смрти (неком самоубиству)*, пројектовани идеал досегне:

Мој про-јекат према *некој* смрти је схватљив (самоубиство, мучеништво, хероизам), али не пројекат према *мојој* смрти као неодређеној могућности да се више не остварује присутност у свијету, јер би овај пројекат био деструкција свих пројеката. На тај начин, смрт не може да буде моја властита могућност; она не може да буде чак ни једна од *мојих* могућности. (Сартр 1983 II: 530)

⁵⁵ „Тако смрт није никада оно што даје животу његов смисао: напротив, она је оно што му у принципу одузима свако значење. Ако морамо да умremo, тада наш живот нема никаквог смисла, зато што његови проблеми не добивају никакво рјешење и зато што само значење проблема остаје неодређено” (Сартр 1983 II: 530).

Попут Сартра, и Ками ће, у *Миту о Сизифу*, питање *мога* самоубиства (самоубиства у апсурду), одвојити од оних самоубиства која се врше у име неког политичког, идејног, идеолошког пројекта. Такав облик саможртвовања поставља границу Камијевом огледу: „Не пропустимо прилику да обиљежино релативни значај овог огледа. Самоубиство доиста може да буде у вези *са много часнијим разлозима* (курзив Ђ.Р.). На примјер: политичка самоубиства, звана протестна, у кинеској револуцији” (Ками 1987: 17). Међутим, за разлику од Сартра, Ками не посматра суицид као *један од* апсурдних феномена, нити ће се у његовој студији појављивати апорије између настојања да се самоубиство значењски нивелише (да се прогласи једним од феномена који потврђују бивствовање у апсурду и онда када је то бивствовање жеља за одвајањем од живота, постојања, бића) и очигледног придавања значаја самоубиству, које је апсурдни феномен *par excellence*, апсолутна негација могућности да се сачињавају егзистенцијални избори у *животу*. За Камија, апсурд не постоји по себи. Ако је бивање апсурдно, потребно је да човек освести *своје* апсурдно бивање, а та самосвест, која долази као изненадни блесак, као изненадно поимање ништавности постојања, претпоставља само два могућа избора: убити се или надаље живети са бременом апсурдног (само)сознања. Полазећи од самоубиства, као наизглед јединог и „природног” разрешења загонетке постојања онда када се та загонетка осветли у свој узалудности и бесмислености различитих метафизичких поставки и алтернатива, Камијева „књига о самоубиству” постепено прераста у оглед о модусима и разлозима егзистирања у апсурду. Да би се то постигло, било је потребно, најпре, ослободити суицид оптужбе за не-метафизичност. Егзистенцијалистичка филозофија, која, од својих (кјеркегоровских) почетака једина доноси и расветљава проблем апсурда не може „да издржи” свој сусрет са апсурдним, због чега је принуђена да непрестано прави компромисе и да своје системе и тезе довршава „скоком у метафизичко (ирационално)”: „На тај начин апсурд постаје бог (у најширем смислу ове ријечи), а ова немоћ да се схвати – биће које објашњава све. Никаква логика не води до оваквог расуђивања. Ја га могу звати скоком” (Ками 1987: 43). Једино свест о апсурду, као доследно логичко промишљање сопственог егзистенцијалног освешћења, у могућности је да превазиђе и суицидалну жељу и „кокетирање” са метафизиком. Како самоубиство није логичан чин, јер, сартровски (и хајдегеровски) говорећи, „нема искуства о смрти” (Ками 1987: 26), то се суицидално разрешење апсурдне ситуације појављује у реду оних појава које представљају метафизички скок. И не само то. Уколико су начини на које егзистенцијалистичка филозофија, код Кјеркегора, Јасперса, Шестова, избегава да промишља апсурд, различити, Ками ће сва та размишљања подвести под заједнички појам „филозофског самоубиства” и тиме самоубиство (у експлицитном и пренесеном значењу) огласити именитељем свега што је метафизичко-ирационално. На тај начин утире се пут да се и самоубиство, као једна од две могућности (алтернативе) апсурдног самоосвешћења, негира, и да се за једини легитиман начин бивања прогласи *свесна (рационална) егзистенција у апсурду*. То не значи да апсурдни човек не прихвата ирационално, да се са њим не суочава и да није опхрван носталгичном жељом за повратком метафизици, него да, са сазнањем узалудности своје носталгије, револт или борбу покаже бивајући упркос таквој жељи и бивајући са свешћу о њеној узалудности: „Он (апсурдни човек – прим. Ђ.Р.) признаје борбу, не презире потпуно разум и прихвата ирационално. Он тако обухвата погледом све податке искуства и он није много расположен да скочи прије него што сазна. Он зна једино да у овој опрезној свијести нема више мјеста за наду” (Ками 1987: 47). Преузимајући кјеркегоровску парадигму односа у изградњи властитог апсурдног Ја, Ками ће нагласити да је и апсурдно постојање могуће само као однос (апсурдног) човека

и (апсурдног) света. Сваки покушај да се овај однос наруши, било у правцу једног или другог елемента тог односа, аутоматски значи и укидање крхке равнотеже на којој апсурдност почива, јер:

Прво од његових обиљежја (апсурдног искуства – прим. Ђ.Р.) у том погледу јест да је недјељиво. Уништити један од његових чланова значи уништити га у цјелини. Апсурд не може постојати ван људскога духа. На тај начин, апсурд завршава, као и све ствари, смрћу. Али апсурд не може постојати ни ван овога свијета. И по овом елементарном мјерилу сматрам да је појам апсурда суштински и да он може да представља прву од мојих истина. (Ками 1987: 41)

Једино питање, постављено с почетка Камијевог огледа, а сада већ иронијски поновљено, на које се одговор захтева, јесте:

„да знамо како да из њега (апсурда – прим. Ђ.Р.) изађемо и да ли самоубиство *мора* (курзив Ђ.Р.) да изведе из овог апсурда. Први и у основи једини услов мојих истраживања је да се чувам онога што ме уништава, да поштујем, према томе, оно што сматрам да је битно у њему. Ја сам то управо одредио као суочавање и неуморну борбу” (Ками 1987: 41-42).

Ако је самоубиство већ одређено као метафизички скок, штавише као свеукупни (генерални) назив за све оне процесе који из апсурдног разумевања егзистенције скрећу ка метафизици, онда је немогуће извршити самоубиство, а да се не поремети равнотежа која конституише битак у апсурду:

Ту видимо до ког се степена апсурдно искуство удаљује од самоубиства. Можемо мислити да самоубиство слиједи револт. Но, погрешно. Јер, оно *не представља његов логички резултат* (курзив Ђ.Р.). Због одобрења које претпоставља, *оно је управо његова супротност* (курзив Ђ.Р.). Самоубиство, као и скок, прихватање је на његовој граници. Све је свршено, човјек улази у своју суштинску историју. Своју будућност, своју једину и страшну будућност, он распознаје и у њу се сурвава. На свој начин, самоубиство рјешава апсурд. Оно га одвлачи у исту смрт. Али, ја знам да се апсурд, да би се одржао, не може да ријешити. Он измиче самоубиству у оној мјери у којој је он, истовремено, *и свијест и одбијање смрти* (курзив Ђ.Р.). Он је у крајњој тачки посљедње мисли на смрт осуђеног, она узица на ципели коју он, упркос свему, опажа на неколико метара на самом крају вртоглавог пада. Супротно самоубиству је управо на смрт осуђени [...]

Ради се о томе да умремо непонирени, а не добровољно. Самоубиство је непознавање. Апсурдни човјек може једино да све исцрпи и да исцрпи себе. Апсурд је његова крајња напетост, она коју он одржава једним усамљеним напором, јер он зна да у овој свијести и у овом револту из дана у дан показује своју једину истину која је изазов. (Ками 1987: 63-64)

Везујући самоубиство за метафизику, а, истовремено, га раздвајајући од логике (која припада само свесном, побуњеном останку у апсурду) Ками чини коначан заокрет и довршава онај процес којим је започето поетичко и филозофско одређивање према суициду у модернитету. Модернистичка књижевност, у делу Достојевског, у његовим *Злим дусима*, чијим ће се јунаком, Кириловим, Ками бавити у посебном поглављу *Мита о Сизифу*,

трансцендирала је суицидално искуство као искуство логичког самоубиства, то јест логичког (дискурзивног) познања смрти и као искуство примарне побуњености човека против свих узуса, моралних норми и обавезивања традиционалне метафизике, друштва, идеологије, политике. Ками овај однос раскида. Побуњени човек је, пре свега, човек који бивствује у апсурду, а не човек који са апсурдом раскида у суициду. Са друге стране, побуњени човек је логичан „до краја”, самосвестан и у улози осуђеника на смрт, док је самоубица, у крајности своје одлуке, ирационалан и алогичан, јер се искуство смрти не може представити нити означити. Када суицид престане да буде логика и побуна, тада престају и сви ефекти, размимоилажења и запитаности модернизма над њиме. Камијева студија стоји као епитаф на гробу једне исцрпљене идеје, објашњавајући и образлажући оно што ће се у књижевности позног модернизма обзнанити као поетичка немогућност да се самоубиство уопште може представљати другачије до као прекид, нестанак и незнање о судбини суицидалног јунака.

3. ПСИХИЈАТРИЈА, СОЦИОЛОГИЈА, ПСИХОАНАЛИЗА – ДИСКУРС СУИЦИДАЛНОГ ЗНАЊА

3.1. Самоубице у азилу – генерализација суицидалног лудила

3.2. Емил Диркем и социологија самоубиства

3.3. Самоубиство у психоаналитичкој теорији и пракси

3.1. Самоубице у азилу – генерализација суицидалног лудила

Када су се, крајем осамнаестог века, почели оснивати азили за умоболне и када се на обзорју просветитељско-позитивистичке епохе појавила нова, психијатријска наука, као *ново знање* са израженим претензијама на научност и чињеничко самопотврђивање, самоубице су биле међу првима који ће се наћи „са оне стране зида”. У простору излованости и сегрегације разума од не-разума, азилима, затворима, установама затвореног типа, које су, за Фукоа, велика метафора новог, класицистичког, века, самоубицама је место било загарантовано, јер је већ хришћански дискурс, обзнанивши апсолутни табу суицидалности, предвидео „извињавајуће” изузетке у случајевима лудила и „померања памећу”. Психијатрија је само наставила и на „научним основама” надоградила један утврђени став о самоубицама, који се одавно усталио и постајао све учесталији како је слабљење црквене власти доводило до тога да све већи број самоубица буде сматран лудацима, а не грешницима. Са једне стране, разлог је политички. Успостављањем апсолутистичких монархија, црква је била принуђена да „на силу” даје опрост самоубицама који су потицали из виших класа, па су проглашавани за луде и сахрањивани „по закону и обичају”. Тај модел потом је установљен и за високе представнике клера. Са друге стране, епохална криза знања, коју су покренули хуманизам и ренесанса, а довршио расцеп унутар католичке цркве и појава протестантизма, довела је до тога да се и у самом канонском дискурсу, у теолошким расправама, повећа број предвиђених случајева у којима треба сматрати да самоубица није владао собом.

Наслеђујући моћ коју је канонски дискурс хришћанства изгради и исплео око лика самоубице, психијатрија је ипак морала поћи и другачијим путем и делимично се оградити од „знања” које је конституисало суицидални табу. Ради се заправо о потреби за коначним уобличавањем и довршавањем једне дискурзивне праксе. Канон прописује и одстрањује, кажњава, али канон не преноси своју љубопитљивост на онај простор који би суицидалност посматрао изван *метафизичких* категорија. Да ли је самоубица свестан или луд релевантно је само са становишта евентуалне репресивне мере коју би на њега требало применити, док и у једном и у другом случају самоубичиним бићем влада ђаво, па он задобија мистички ореол побуњеника од кога се страхује и зазира, јер, као и лудак, он носи у себи неку надспособност или неко надзнање које званичном знању и нормама понашања измиче, па је свакако јуродив и изазива страхопоштовање, макар то страхопоштовање било везано и за његов дијаболички статус. Стога се и психијатрија најпре морала намерити на раскринкавање ове мистике, свдећи је на језик сувих чињеница и прецизне дијагностике. Тек таквим дискурзивним заокруживањем постало би могуће да самоубица више не буде посматран у наднаравности свог чина, него у умној слабости конфузне, збуњене луде, којој треба вратити оно што и она сама жели да јој буде враћено – разумност и жељу за животом, поновно поимање (здравог) смисла живљења са собом и у заједници са другима. Процеси овладавања иду постепено. Најпре се издваја, а потом (пре)означава. Језику претходи азил:

Изгледало ми је могуће изјавити да је психијатријско знање, од почетка XIX века, преузело форме и димензије које су познате у вези са оним што би се могло назвати институционализацијом психијатрије; још тачније са одређеним бројем институција чија је најважнија форма био азил. Не мислим више ни да је појам институције довољно прихватљив. Чини ми се да он скрива одређени број опасности, зато што, почев од тренутка када проговоримо о институцији, у суштини, у исти мах говоримо о појединцима и о заједници, већ представљајући себи и појединца и

заједницу и правила по која по њима управљају, па према томе, можемо ту убацили све психолошке или социолошке дискурсе.

Док би у ствари требало показати да није битна институција са својом правилношћу, својим правилима, него управо *неравнотеже моћи* (курзив Ђ.Р.) за које сам покушао да вам покажем како искривљују а истовремено омогућавају функционисање правилности азила. (Фуко 2005: 29)

Као што Августиновој елаборацији суицидалног греха претходи утврђивање моћи и институционализација цркве, тако се и психијатријски азил најпре конституише као простор моћи, као распоређивање односа снага унутар тог простора, да би се, након тога, ушло у проблем дијагностификовања и класификовања засебних облика лудила. Фуко се, додуше, ограђује од појма институције, али то чини да би указао на новум психијатријског дискурса. Моћ би сада морала бити апсолутна (апсолутна је и дијагностика у психијатрији), сасвим неуравнотежена, то јест она ће у односу лекар-пацијент сасвим прећи на страну лекара, што није случај са религијском моћи која у противнику, грешнику, самоубици, сагледава мистичку другост онога који грех пројављује и који управља грешниковим телом и мислима. Отуда је психијатријски азил „религиозна област без религије, област чистог морала, етичког изједначавања. У њему се потрло све оно у чему су могла да се очувају сећања обележја старих разлика. Гасну и последња сећања на свето” (Фуко 1980: 229). Психијатријски дискурс не „пропушта” лудака ка „другој страни”, чију моћ поштује као моћ достојног противника, већ ствара предуслове да своју доминантну улогу потврди рефлексом, исповешћу, признањем лудака да је луд и изнуђивањем и обликовањем његове жеље која постаје жеља за повратком реду разума:

Наступа, дакле, фаза унижења: поистовећен, у својој уображености, са предметом свог бунила, лудак се препознаје у огледалу тог лудила чије смешне тврдње обелодањује; његова чврста сувереност као субјекта раствара се у том објекту ког је разоткрио прихватајући га. Он сада немилосрдно посматра самог себе. А у ћутању оних који представљају разум и који су само наместили погубно огледало, он се препознаје као објективно луд. (Фуко 1980: 235-236)

Ово „моћно ћутање” лекара-психијатра јесте кључни моменат у коме се показује и доказује ваљаност и исправно устројство целокупног дискурса. Пацијент бива натеран да говори о себи, да се самоозначава у сопственом лудилу, да прихвати кривицу и одговорност и да себе самога убеди да његово стање захтева излечење. Пацијент, наиме, постаје огледало дискурса и он ће, својим признањем дати за право психијатријском знању да изван чињеничности тог знања не постоји никаква фама о одабраности, преступу и прекорачењу норми у којој би биле садржане представе о његовој јуродивости, пророчким моћима, визионарству или погледу који се баца са оне стране разума. За разлику од клиничко-анатомског медицинског знања, као и од свих осталих области у којима се, током деветнаестог века, формирају различите природне и друштвене науке, психијатрија је двоструко угрожена, па стога мора бити и доминантнија и репресивнија и апсолутнија у односу на сваки други облик позитивистичке сазнајне праксе. Са једне стране, психијатрију угрожава сам „објекат проучавања”, непокорна и измичућа субјективност лудака. Са друге стране, психијатрија је, од својих почетака, трауматизирана недоумицама и сумњама да се уопште може формирати као једна од грана медицинске науке, то јест да може прикрити (изворно) репресивно порекло „неутралним” знацима строго одређеног и прецизно

дефинисаног дијагностичког језика. У споју захтева за апсолутном надмоћи и потребе за редифинисањем сопствене научности у језику дијагнозе, дијагностификовање болести у психијатрији не познаје компромисе, нити средња решења. Лудила има или нема и дијагноза је, у случају да га има, апсолутна, а не диференцијална:

У области менталне болести, једино истинско питање које се поставља јесте питање у форми да/не; значи да диференцијално поље унутар којег се врши дијагноза лудила не сачињава лепеза носографских врста, њега једноставно чини скандирање између оног што је лудило и оног што је не-лудило: у овом бинарном подручју, у пољу које је у правом смислу двојно обавља се дијагноза лудила. Рећи ћу према томе да психијатријска активност не захтева, осим другостепеног и, такорећи, непотребног оправдања, диференцијалну дијагнозу. Код психијатријске дијагнозе не ради се о диференцијалној дијагнози, она је одлука или, пак апсолутна дијагноза. Психијатрија функционише дакле по моделу апсолутне дијагнозе, а не диференцијалне дијагнозе. (Фуко 2005: 359-360)

Унутар заокруженог система класификације менталних болести два су модела или типа оболевања који у највећој мери угрожавају психијатријско знање и представљају његов кључни изазов, „појединачну идеју тако бескрајно оснажену која ће затим упорно обележити понашање, говор, дух болесника; *то се зове било меланхолија, било манија фиксне идеје* (курзив Ђ.Р.)” (Фуко 2005а: 20). Оба ова модела дијагностификовања користе се да би се означила склоност ка самоубиству. Идеја је јасна. Самоубиство треба извући из позиције привилегованости коју је завредило у хришћанском учењу и прогласити га једним од ментално неуравнотежених (поремећених) стања. Међутим, сам језик психијатријске дијагностике и даље раскрива привилегованост суицида и „подарује” му, истовремено, две најтеже дијагнозе. Те дијагнозе нису толико различите колико се чини, мада делује да разлика између маничносно и меланхолије не може бити већа (у савременој психијатрији постоји пак манично-депресивна психоза као наслеђе ове „разлике”), јер имају заједничку етиологију. Ако је меланхолија најпре била дефинисана као поремећај баланса виталних течности у организму, од којих једна, „дејство црне жучи” (Фуко 1980: 95), постаје доминантна, потирући у човеку сав смисао и разлоге живљења и наводећи га да излаз тражи у самоубиству, (моно)манија је такође поремећај равнотеже у идејном склопу бића, где једна од идеја, ненадно или постепено, обузима човека па јој се он сасвим препушта, занемарујући све друге, што опет може довести до суицида (када је та идеја самоубиство). Самоубиство, на тај начин, постаје огледно поље психијатријске науке, пошто још од Аристотела знамо да суицид може бити грех против себе уколико у човеку постоје здрави делови душе који се самоубиством поништавају. Отргнути део треба само вратити равнотежи (хармонији) осталих елемената и самоубица губи интересовање за суицид, бива „излечен” и спреман да изнова буде оно што је одувек требало да буде – здрава јединка за себе, за породицу, за друштво. Тако је самоубиство постало лудило, неопозиво и дефинитивно обележено, означено, дијагностификовано, и ка самоубиству су усмерене и искоришћене све моћи младе психијатријске науке.

Ипак, „вампири није упокојен” и снага суицидалног феномена која се огледа у његовој фантомској моћи да собом непрекидно емитује разлику, интензивирала се и показала управо онда када су се, са више страна, у деветнаестом и двадесетом веку, јавили покушаји различитих дискурса да суицид припитоме и присвоје. Све је могло проћи осим самоубиства. У филозофији, књижевности, социологији, психоанализи, па најзад и у самој

психијатрији суицид измиче сваком одређењу и, посебно, свакој дијагностичкој пракси. Требало је, међутим, сачекати цела два века па да се и међу психијатрима, у *антипсихијатријском покрету*, појави протест против репресивних метода психијатрије, управо на примеру самоубиства:

Израз „превенција суицида“, као карактеристичан слоган доба у коме живимо, сам по себи наводи на погрешне закључке. Уколико је самоубиство физичка могућност, онда не може бити ни превенције суицида; уколико је самоубиство основно право човека, онда не би ни требало да постоји превенција суицида. Ако једна особа треба да спречи другу особу да се не убије, јасно је да се од ње не може, и не треба очекивати, да свој задатак изврши уколико јој не буде остављена потпуна контрола над суицидалном особом. Али то је или немогуће учинити, или би захтевало да се социјални статус такозваног пацијента обезвреди испод положаја роба. Роб је једино против своје воље присиљен да обавља тешке послове, док би суицидална особа на тај начин против своје воље била присиљена да живи. Таквим животом не може живети човек или људско биће, тако живи човек који је претворен у људски организам или „живу људску ствар“. (Сас 2008: 128-129)

Актуелни проблем допуштања или забране еутаназије разокткрива и демистификује репресивни карактер психијатријског дискурса. Ако се човеку, у тешким и терминалним боловима, без наде у излечење, не жели дати допуштење да уз асистирању помоћ стручне особе својевољно и превремено напусти овај свет, онда разлози таквој забрани не могу почивати ни у каквој сумњи на лудило пацијента, јер је разлог због кога се смрт захтева сасвим рационалан и није резултат пролонгираног стања или историје душевне болести. То значи да забрану не производи више дијагностички дискурс, кога нема, него је она огољено репресивна чему би се могло пронаћи неколико различитих узрока. Најпре, психијатријско знање не жели да призна сопствени пораз и да једанпут одређени став о лудаци који се убија замени изузетком који би га могао подрити у једноме од темељних постулата на основу којих је то знање формирано. Са друге стране, психијатријско знање је и значајан чинилац у конституисању биополитичке моћи за коју је *слободно* самоубиство недопустиви искорак изван поља строге контроле над људским телима, над здрављем и болестима популације. Ако је већ потребно да у име хуманих идеала или људских права, еутаназија буде допуштена, онда је неопходно да се биополитичка моћ у тај процес умеша и да уз помоћ стручног тима, лекара различитих специјалности, одлучи о томе да ли је пацијент ментално здрав и да ли су болови у тој мери неподношљиви да се са њима не може даље живети. Самоубиство постаје *асистирање убиство*, а асистирање је део процедуре у коме се биополитика суверено објављује.⁵⁶

⁵⁶ Еутаназија може да се разуме као „дозвољавање једној особи да олакша смрт другој“. Дакле, еутаназија није приватан чин, док самоубиство може да се посматра као трагичан индивидуални чин. Ово је важно јавно питање зато што еутаназија може да доведе до „тешких злоупотреба, експлоатације и ускраћивања неге немоћним људима“. Иако је „пристанак умирућег“ прва значајна тачка у којој се додирују помагање у самоубиству и убиство из милосрђа, говори се још и о: хуманим разлозима, доброј намери и досотојанственој смрти, а не сме да се изостави ни ризик од злоупотребе. Зато „еутаназија не значи давање права особи која умире, већ она значи измену закона, тако да лекарима, рођацима и осталима даје право да директно или индиректно окончају нечији живот“. У ствари, „еутаназија и пружање помоћи у самоубиству не значи право на смрт, већ на убиство“ (Петровић 2013: 178, 181) (Драгишић Лабаш 2019: 214).

3.2. Емил Диркем и социологија самоубиства

Уколико једну страну будућег биополитичког дискурса чине облици и начини конституисања позитивног знања као моћи, другу његову страну формирају социолошки модели изучавања човека као упросеченог дела ширих демографских и популацијских корпуса, путем статистичких кривуља и мапа. Диркемова студија *Самоубиство* отуда представља значајан и незаобилазан датум у историји проучавања суицида. Социологија самоубиства није просто настављање процеса започетог његовом психијатризацијом, већ је научни модел којим се недостаци психијатријског приступа коригују и оснажује позиција посматрања самоубиства као друштвеног феномена чије се законитости могу спознати и одредити, а околности друштвеног живота (које до самоубиства доводе) преусмерити и преокренути тако да број самоубиства буде сведен на најмању могућу меру. Покушај психијатрије да онтолошки и егзистенцијални значај самоубиства потре тиме што ће свако самоубиство прогласити чином произашлим из лудила, из душевне неуравнотежености и болести, завршио се контраефектом, јер се дијагностички језик морао највише „потрудити” управо око самоубица, па ако је у исто време са развојем психијатрије о самоубиству отворено проговорила и филозофија и књижевност, социолошки дискурзивни приступ био је одговор на симболичко повлашћивање (индивидуалног) самоубиства у литератури и истовремено, у односу на психијатрију, много ефикаснији начин доказивања изнетих чињеница опсењујућим дејством бројки, дијаграма, табела и карата. Без потребе да свој језик и методологију узјамљује из других области знања и да тим језиком, доведеним до апсолута, сакрива сопствену несигурност и оправдава репресивност, социологија је наступила отворено и јасно, региструјући вредност друштвеног проблема – самоубиства, испитујући га и разлажући до танчина и доносећи закључке који су, у светлости целокупног овог процеса, читаоцима морали деловати као једини логични, једини могући, непобитни и истинити судови. Диркем се не преиспитује и кретање статистичке криве је „лакмус папир” на коме се проверавају, потврђују и оповргавају сви до тада навођени разлози за самоубиство, а читаво испитивање води ка томе да, ма колико ови разлози били понекад и оправдани, главни узроци суицида нису ни у душевним поремећајима, ни у раси, клими, опонашању, већ само и искључиво у импликацијама социјалног дискурса односно у девијантним (егоистичким) или прокламованим (општеприхваћеним) облицима понашања у оквиру одређеног друштвеног миљеа. Постајући „друштвена категорија” самоубиство се неповратно удаљава од свог индивидуалистичко-трансцендентног статуса па се успешно реализује и докончава пројекат који је психијатрија започела, али који психијатрија није могла и довршити, још увек заплетена у бројне контрадикторности и везана за наслеђени однос према самоубиству који је пре ње успоставила и преко хиљаду година практиковала хришћанска црква. Иако ће већину претпоставки везаних за узроке суицидалног понашања одбацити, Диркем неће у потпуности одстранити налазе психијатрије, али ће их зато критиковати као одвећ *индивидуалистичко* разматрање проблема: „Будући да самоубиства душевних болесника не чине цео род већ само једну његову подврсту, психопатска стања која творе самоубиство не могу да објасне општост колективне склоности ка самоубиству” (Диркем 1997: 68). Нису, дакле, сва самоубиства резултат озбиљних менталних поремећаја, али један део јесте, те, према томе, треба оставити непроблематизованом психијатријску сувереност да се пита и одлучује о методима лечења оних за које се докаже да су са ума сишавши. Оно што преостаје, као самоубиство „здравих” или, боље рећи, не-болесних, предмет је социолошких истраживања и спада у област друштвених проблема и феномена,

и у смислу превенције и у смислу девијације. Наиме, иако се ограђује од психијатријских генерализација, Диркем не напушта сасвим поље ментално девијантног, већ социолошку анализу самоубиства гради на једном граничном простору који и јесте и није болест, а може се назвати *склоношћу или предиспозицијом за самоубиство*. Здравни део друштвеног организма се не убија (или макар то не чини индивидуално, изван друштвеног налога), болесни део лече психијатри, а оно што је између и што спада у област социологије, као склоност, означава се термином *неурастенија*:⁵⁷

Заправо, ако је озбиљна поремећеност нервног система сасвим довољна да проузрокује самоубиство, онда једна мања поремећеност мора имати исти утицај, мада у мањем степену. Неурастенија је једна врста *рудиментарног лудила* (курзив Ђ.Р.); она, дакле, мора имати делимично исте последице. Она је далеко раширенија него лудило, *и постаје све општија* (курзив Ђ.Р.). Могуће је да је скуп поремећаја који се тако зове један од чинилаца који утичу на промене стопе самоубиства. (Диркем 1997: 68-69)

Појам неурастеније осцилира на граници здравља и болести, разума и лудила (то је рудиментарно лудило) и постаје битан фактор социолошке науке у епохи у којој Диркем студију исписује (друга половина деветнаестог века). Отуда је неурастенија *која тек постаје* несумњиво везана за суицидалну модерност, јер сви други облици самоубиства у којима неурастеније нема припадају одговарајућим колективно одобреним дискурсима самоволне смрти (херојско жртвовање у рату, на пример). Као што је психијатријска превенција суицида усмерена суициду који је душевна болест, тако је и социолошка „превенција“ усмерена *новим (модерним) облицима* суицидалности који су резултат блажег душевног поремећаја – „склоности“, а довољно су бројни да постану део (измењене) суицидалне статистике.

Друштвена контекстуализација самоубиства таква је да сасвим измешта фокус са индивидуализацијских аспеката суицида. Модернистичка поетика суицидалног креће се ка оном месту на коме се дискурзивност растаче и настоји да се, као немогућност, немоћ језика, упише у то растакање. Диркемова социологија, на нивоу проверљивих чињеница и постојећих података, има сасвим супротан циљ – да самоубиство веже за друштвени чинилац, не тако што ће индивидуални суицид одстранити (одстрањују се само суициди из области психопатолошког) или га занемарити, већ тако што ће индивидуални порив за самоуништењем приказати као последицу обеснажења друштвено кохезивних фактора –

⁵⁷ Не треба мешати неурозу са неурастенијом, будући да неурастенија настаје као један од облика раслојеног неуротског синдрома, с краја деветнаестог века (в. Фуко 2005в: 270), али је дискурзивна функција (улога) неурозе и неурастеније идентична. Појава неурозе, телесног обољења са манифестацијама умне поремећености, место је сусрета психијатрије и анатомске медицине, као што је појава неурастеније место сусрета психијатрије и социологије, тешких и лаких болести духа: „као *прелаз* (курзив Ђ.Р.) између болести са диференцијалном дијагнозом и болести са апсолутно дијагнозом, имате читаву област, лошу и мочварну, коју с у то доба звали „неурозе“. Шта се око 1840-их година означавало појмом „неуроза“? Овај израз обухватао је болести које су све имале моторне или сензитивне компоненте, како се говорило: „поремећаји релационих функција“, али без анатомско-патолошке лезије која би омогућила да се утврди етиологија. Наравно, у ове болести „са поремећајима релационих функција“, без анатомских корелација спадале су конвулзије, епилепсија, хистерија, хипохондрија, итд. [...] Тако да ће оно што је морално, епистемолошки, било последња категорија на подручју душевне болести: неурозе, изненада бити, преко новог инструмента неуролошке анализе, неуролошке клинике, унапређено и подигнуто готово на ниво правих и озбиљних болести. Значи да ће се догодити патолошка потврда кроз употребу диференцијалне дијагнозе, некада дисквалификоване, зоне неурозе” (Фуко 2005: 413-415).

религије, дужности према отаџбини (држави), породице и брака: „Тако се уобличују токови потиштености и разочарања који *не потичу ни од једног појединца узетог засебно* (курзив Ђ.Р.) и који изражавају стање распадања у коме се друштво налази” (Диркем 1997: 235). Наука не остаје нема пред оним необјашњивим у суицидалном понашању, нити просто констатује да постоје и самоубиства до којих чињеничко знање не може допрети. Напротив, попут психијатрије која лудака натерује да себе рефлектује у категоријама разумног и не-разумног и да сам проговори на начин дискурса који му се предочава и чијим је репресивно-манипулативним стратегијама окружен, и социологија појединцу намеће став да се он, као индивидуа, као неко ко је *изван других*, не може убити, већ да своју жељу за самоубиством мора освестити кроз дихотомију друштвеног и не-друштвеног. Ако је не-разум наличје свеобухватног разума, не-друштвено је наличје свеобухватне друштвености и друштвене етиологије сваког самоубиства. Међутим, уколико појединац није ништа без друштва (он је само животиња, голо физичко постојање (в. Диркем 1997: 234-235)), па је и самоубиство тек одраз унутрашње лишености друштвене потпоре и друштвеног смисла живљења, друштво је свеприсутно, па оно може не само да даје *raison d'être* индивидуалном постојању, већ има снагу и да *позове* појединца на самоубиство, на жртвовање у име прокламованих (и светих) циљева заједнице. Моћ друштва је апсолутна (као што се апсолутном представља и психијатријска моћ) и она врхуни како у процесима очувања живота тако и у процесима његовог поништења. Насупрот *егоистичком самоубиству* у коме фактор друштвене кохезије делује благотворно и запречује развитак суицидалне жеље, стоји *алтруистичко самоубиство*, које ту жељу подстиче. Иако Диркем не подржава самоубиства изавана притиском друштва (религијским, обичајним, херојско-саможртвеним), довољно је знати да у оба случаја друштво бива одговорним за смрт појединаца, без обзира на то да ли друштво суицид захтева или се суицид јавља кроз индивидуално разлабављење социјалних веза. Штавише, Диркем ће осуду алтруистичког самоубиства спровести на начин истицања стереотипне поделе између цивилизованих и варварских друштава, односно монотеистичких и политеистичких религија. У хиндуизму, будизму, шинтоизму, у друштвеним заједницама северноамеричких Индијанаца, самоубиства су резултат испостављеног налога (*обавезујућег* или *изборног*) у коме се личност индивидуе сасвим обесмишљава. Зато су те заједнице *безличне*:

У свим тим случајевима, у ствари, видимо појединца који тежи да се лиши личног бића да би се растворио у тој другој ствари коју сматра својом истинском суштином. Није важно како је он назива; он верује да постоји у њој и једино у њој, и да би уопште могао да постоји, он тако енергично тежи да се помеша с њом. Дакле, он за себе сматра да нема свој независан живот. Безличност је овде доведена до свог врхунца, а алтруизам је у акутном стању. (Диркем 1997: 246)

Хришћанска заједница пак чува личност у њеним индивидуалним изборима и слободи, док истовремено обавезује моралним кодексом, који подразумева и забрану самоубиства, па тек у хришћанству постоји истински досегнута равнотежа друштва и појединца.⁵⁸ На које хришћанство Диркем мисли? Свакако не на рано хришћанство, јер су

⁵⁸ „Хришћанин не предочава себи свој боравак на овој земљи у веселијем светлу но што то чини припадник секте Лина. Он у њему види раздобље болних искушења; он такође сматра да његова права отаџбина није од овог света, а ипак је познато какву одбојност према самоубиству хришћанство проповеда и надахњује. То је зато што хришћанска друштва дају више постора појединцу но претходна друштва. Она му одређују *дужности* (курзив Ђ.Р.) које он мора да испуни и којима не сме да се измакне ; приступ оностраним радостима

самоубиства мученика једнако обавезујућа као и „варварска” самоубиства. Отуда је и лик правог хришћанина само онај који егзистира у канонски прописаној, поставгустиновској вери која самоубиство негира. Августиново наслеђе је, дакле, и у социологији суицида сачувано.

Како је алтруистичко самоубиство прелазна форма ка хришћанској друштвеној самосвести цивилизованог света, то оно припада варварству у свим својим испољавањима. Нема разлике између директно изреченог (обавезујућег) налога и налога који је поунутрашњен, а последица је имплицитно спроведеног друштвеног притиска. Диркем друштвену условљеност поставља изнад свега, па ако се трећи облик суицидалности – *аномичко самоубиство* појављује у сличном виду као и Шопенхауерова воља која тражи вољу (задовољење) и, најзад, налази смрт (самоубиство), њој неће бити супротстављен процес унутрашњег аскетског одвајања од воље, који је, изнова, само појединачан, јер *свет јесте воља*, па је, према томе, и друштво и друштвена структура одраз воље, већ ће управо друштво, код Диркема, постати регулатор незајажљиве жеље за самопотврђивањем:

Друштво је једино у стању да, било у целини и непосредно, било путем посредовања једног од својих органа, одигра ту улогу ублажавања, јер је оно једина морална моћ виша од појединца чију надмоћ он прихвата. Оно једино има неопходан ауторитет да каже шта је право и да страстима назначи границу коју оне не треба да прекораче. Такође, оно једино може оценити која награда треба да се понуди сваком реду јавних радника, у име општег интереса. (Диркем 1997: 275)

Од психопатологије до неурастеније и од појединачног самоубиства до варварског алтруизма, социологија стиже на позицију властитог репресивног захтева. *Nomos* (закон), праведна санкција и уредба чији је морални кредибилитет израз развијености и цивилизованости једнога друштва, поуздани је коректив сваког девијантног понашања, а понајпре самоубиства, за које је научном методологијом и чињеничким подацима доказано да је антидруштвена појава и да, по себи, нема никакве вредности, већ је вапај бића које у помоћ позива друштвени систем (неки од његових појавних облика) да се реструктурира и поправи.⁵⁹ У савршеном друштву, у друштву праведних закона и њихове правилне примене

му је дозвољен зависно од начина на који је испунио улогу која му је на овом свету додељена, а саме те радости су личне исто као и дела која на их дају право. На тај га је начин *умерени индивидуализам* (курзив Ђ.Р.), који се налази у духу хришћанства, спречио да подстиче самоубиство, упркос његовим теоријама о човеку и његовој судбини” (Диркем 1997: 247)

⁵⁹ Што, наравно, није дозивање отворене употребе државног насиља, већ репресија прекривена химаним посредовање науке (научног знања које држава треба да послуша у примени репресије), што јесте једна од првих назнака конституисања будуће биополитичке власти како је види Фуко: „Дакле, испод те велике апсолутне власти, драматичне и мрачне каква је била власт суверенитета и која се састојала у моћи да се убије, ево како се сада, са технологијом био-моћи, технологијом моћи над „одређеном” популацијом као таквом, над човеком као живим бићем, појављује једна стална, *научна власт* (курзив Ђ.Р.), која је власт што „даје живот”” (Фуко 1998: 299). У одељку који се бави разликама у статистичким показатељима броја самоубиства међу католицима и протестантима, а где очигледну превагу односе протестанти, због наглашене индивидуализације у практиковању вере и јачих тежњи ка самообразовању, Диркем управо брани науку од изнете оптужбе да би образовање могло бити једним од узрока самоубиства, и истиче да је циљ науке посве супротан и да би се, захваљујући науци могао разрешити проблем самоубиства унутар одређене популације или појединих, посебно осетљивих, група: „Наука ни издалека није извор зла, већ је његов лек и то једини којим располажемо. Када једанпут ток ствари однесе са собом устаљена веровања, немогуће их је успоставити на вештачки начин, и не остаје ништа друго да нас води кроз живот осим размишљања. Када једанпут друштвени инстинкт изгуби своју оштрину, памет је једини водич који нам остаје и путем ње морамо изнова створити свест. Ма како био

не би било ни самоубица нити самоубистава. То је кључно место Диркемовог текста, место социолошке утопије и место креирања социолошког метанаратива иза кога се, међутим, крије *позив државној сили* да својим ауторитетом и моћи којом располаже *послуша науку* и створи предуслове за друштво без самоубица.⁶⁰

Егоистична неурастенија, алтруистичка принуда и аномична жеља три су основне врсте и три основна узрока самоубиства како их наводи Диркем и како их, мање-више, социолошка наука прихвата до данас. У својеврсном „апендиксу”, додатку овој подели, Диркем ће навести још неколике примере суицидалних ситуација које се не могу јасно подвести ни под један од наведена три типа. Тај део је посебно занимљив, јер се у њему налазе типови суицидалних личности који се најчешће проналазе у филозофским и, посебно, у књижевним делима. Наиме, само овај кратки одељак у читавој Диркемовој студији садржаће, као неку врсту помагала у објашњењу суицидалних и субсуицидалних стања, цитате Ламартина, Шатобријана, Гетеа, Сенеке, Епикура. Интелектуално поштење подстиче Диркема на признање да се таква самоубиства не могу у потпуности проматрати социолошким методом и да у њима преостаје неки сувишак који је социологији недокучив:

Ову морфолошку класификацију, једва могућу на почетку нашег проучавања, можемо покушати да заснујемо сада, пошто јој етиолошка класификација пружа основу. Треба само да као оријентационе тачке узмемо три врсте чинилаца које смо управо приписали самоубиству, и да потом истражимо да ли посебна својства која самоубиство задобија код појединаца могу бити звездена из ове три врсте чинилаца и на који начин. Без сумње, на тај начин не можемо извести све специфичности које оно може показати; *јер мора да има и таквих које зависе од посебне природе субјекта* (курзив Ђ.Р.). Сваки самоубица даје свом чину лични отисак који изражава његов темперамент и околности у којима се он налази и који се, следствено томе, *не може објаснити друштвеним и општим узроцима ове појаве* (курзив Ђ.Р.). Али ти узроци, са своје стране, морају самоубиствима која одређују дати један *sui generis* тоналитет, једну посебну ознаку која их изражава. И управо се ради о томе да се открије та колективна ознака. (Диркем 1997: 307-308)

Симптоматично је да књижевност проговори на једином месту у књизи на коме нема статистичких података и табела, као и да се баш та самоубиства оставе за крај, након што је детаљно разрађен, испитан и класификацијски заокружен Диркемов социолошки систем. Ма колико претенциозно звучало, чини се да је све претходно истраживање изведено само зато да би се „одмериле снаге” са суицидалним дискурсом литературе. Не желећи да оспоримо ни значај ни вредност Диркемовог текста (ради се свакако о најопсежнијем и најуспелијем подухвату који је неко учинио на пољу *суицидологије*), указујемо само на

опасан подухват, не смемо да оклевамо, јер немамо никаквог избора. Нека, дакле, они који не могу без немира и туге да присуствују пропасти старих веровања, они који осећају све тешкоће ових критичних времена, не нападају науку због зла чији она није узрок, већ који она напротив, жели да излечи!” (Диркем 1997: 186).

⁶⁰ То не значи да државни апарат директно залази у сваку појединачну ситуацију и да се експлицитно укључује у сваки облик микродруштвеног уређења, али прописана норма поставља ограничење као оквир унутар кога се затим микрорегулатива одвија по себи. Уређујући породичне односе, на пример, довољно је прописати брачну моногамију, па да се тај облик обавезности створи као препрека повећаној полној жудњи која у породици ствара раздор или доводи до развода, који су, такође, један од битних суицидалних окидача: „Управо то је функција брака. Он уређује сав живот страсти, а моногамни брак то чини минуциозније од осталих јер обавезује мушкарца да се веже само за једну, увек исту, жену, па тако потреби за љубављу затвара хоризонт, прописујући јој један строго одређен предмет” (Диркем 1997: 300-301).

моделе и стратегије којима се научни дискурс суочен са својом „немезом” – књижевношћу, труди да превлада трауматични недостатак на који га књижевност упућује и да себе потврди у присвајању и стручном именовану „литераризованих” суицидалних феномена. Отуда, изведена класификација не може бити остављена надомак нечега што не уме да класификује, јер се тиме изневерава смисао целокупног (позитивистичког) истраживања, али не може ни да „лаже”, па да на силу уврштава неуврстиво. Са друге стране, било каква типологизација која не би била везана за претходно утврђене (основне) суицидалне врсте, такође би представљала поништавање већ доказаног. Стога се варијетети самоубистава, нарочито присутних у (модерној) књижевности, распоређују усложњеним комбиновањем типова и подтипова, група и подгрупа. „Меланхоличној млитавости” (Диркем 1997: 309) која личност одваја од света и затвара је сасвим унутар ње саме одговарала би неурастенија, то јест егоистичко самоубиство. Али личности која показује *суверен однос* према властитој затворености, одговарају мешовити типови его-алтруистичког и его-аномичког самоубиства. Тамо где се унутрашња затвореност раздељује на сопство и Другост, а да је та другост трансцендирана (идеализована) као космички поредак у стоицизму, или (ако нам је допуштено надовезати се) кириловљевски *човекобог* у модерничкој књижевности (код Достојевског), ради се о его-алтруизму. Тамо пак, где је други неутаживо и неконституисано јаство (за пример бисмо (иако експлицитног суицида нема) могли узети Андрићевог „Мустафу Маџара”), самоубиство је его-аномичко. У случају аномичко-алтруистичког самоубиства, претњи да се дотадашњи начин живота не би могао наставити (што подстиче (суб)суицидалну реакцију) придружује се жеља да се оде часно и да се живот жртвује са одређеним циљем или сврхом (за одређени идеал). Диркем наводи такозвана „опасна самоубиства”, као аномичко-алтруистичка:

Јевреји су се масовно поубијали у тренутку освајања Јерусалима, зато јер су Римљани, претварајући их у римске поданике а пореске платише, били претња за начин живота за који су били створени, али и такође зато што су волели свој град и своју веру да нису могли да надживе њихово могуће, уништење. (Диркем 1997: 318)

Да ли је Диркемова тврдња, с почетка овог поглавља, да се ради о самоубиствима која се не могу социолошким методама категорисати, била одиста „случајно исклизнуће” из дискурса или смерани манипулативни захват, то данас не можемо знати. У првом случају, био би то несвесни рефлекс метадискурса који себе објављује као идеолошку надградњу. У другом, тобожње незнање претвара се у сигурно сазнање када се на крају поглавља, као знак и резултанта доказног поступка о „недоказивом”, појави табела са потпуно класификовним „индивидуалним” (књижевно-филозофским) самоубиствима. Било како било, уводећи нас у наредни одељак студије, Диркем ће закључити, резолутно и јасно, да индивидуалности, као фактора преваге, у самоубиству нема:

Тако је решено питање које смо себи поставили на почетку овога рада. Тврдња да свако друштво има мање или више изражену склоност ка самоубиству није пука метафора: тај израз је заснован у самој природи ствари. Свака друштвена група има ка овом чину себи својствену колективну склоност из које проистичу индивидуалне склоности. Далеко од тога да она потиче од индивидуалних склоности: оне, напротив, потичу од ње. Оно што сачињава ту колективну склоност јесу токови егоизма, алтруизма или аномичности који дато друштво нагризају својим тежњама ка млитавој меланхолији, активном одрицању или раздраженом замору, који су њихове последице. Ове колективне тежње наводе појединце на самоубиство

тако што их прожимају. Што се тиче личних догађаја који се сматрају блиским узроцима самоубиства, њихово једино дејство је оно које потиче од моралних ставова појединца, који су и сами само одјек моралног стања друштва. Да би себи објаснио своје одвајање од живота, он посеже за најнепосреднијим околностима; живот сматра тужним зато јер је и он сам тужан. Несумњиво је да му, у извесном смислу, туга долази споља али не од овог или оног случаја у његовом животу, већ од групе чији је он део. Ето зашто нема ничега што не би могло послужити као пригодни узрок самоубиства. Све зависи од јачине са којом су суицидогени узроци испољили своје дејство на појединца. (Диркем 1997: 331-332)

3.3. Самоубиство у психоаналитичкој теорији и пракси

Деликатни тренутак у коме се, с краја деветнаестог и почетка двадесетог века, појављује психоанализа, последица је постепеног губитка кредибилитета и моћи коју је имало психијатријско знање. На плану симптоматологије, тај тренутак обележен је, по Фукоу, новим типом менталног обољења – хистерије, у којој се, по први пут од успостављања азила, моћ лекара преиспитује од стране самог пацијента који има могућност да избегне доминацији и свеобухватности, апсолуту психијатријске дијагностичке одлуке и да своје симптоме свесно симулира, наводећи лекара на „погрешан траг”. Тиме се у питање доводи сама основа психијатријске дискурзивне моћи, јер пацијент више не рефлектује оно што му дискурс намеће као истину, већ свој говор износи у виду испуњеног очекивања у коме се пак распознаје иронијска дистанца, „свест” да тако треба говорити и, истовремено, поигравање том свешћу и тим очекивањем:

Може се рећи да је психоанализу могуће тумачити као први велики узмак психијатрије, тренутак када је питање истине онога што се изражавало симптомима или, у сваком случају, игри истине и лажи у симптому било силом наметнуто психијатријској моћи; будући да се поставља питање није ли, при првом неуспеху, психоанализа одговорила утврђујући прву одбрамбену линију. У сваком случају, на прву депсихијатризацију није утицао толико Фројд. За прву депсихијатризацију, први тренутак у којем је посрнула психијатријска моћ на питању истине, заслужна је читава чета симуланата и симуланткиња. Они су својим лажима ухватили у замку психијатријску моћ која је, да би могла да буде посредник реалности, тврдила да је поседник истине и одбијала да постави, у психијатријској пракси и лечењу, питање о томе шта има истинито у лудаку. (Фуко 2005: 189-190)

Принуђавајући лекара да проговори, да изађе из сувереног ћутања које је означавало његову превласт у односу на пацијента, психоанализа постаје систем којим се модификује психијатријско знање, указује на његове границе, али и реконституише психијатријска моћ, јер и у психотерапијском дијалогу лекар остаје доминатна фигура:

Психоанализа се историјски може дешифровати као други велики облик депсихијатризације, изазване Шаркоовским трауматизмом: то је повлачење ван болничког простора, да би се избрисала парадоксална дејства психијатријске надмоћи; али то је и реконструкција лекарске моћи, произвођача истине, у једном простору подешеном тако да та производња увек остане примерена тој моћи. (Фуко 2005: 461)

Здраворазумски освешћеног лекара (у психијатрији), који нема потребе да преиспитује сопствени ментални статус и који захтева да се његово здраво сопство преслика у пацијента, замењује лекар-интерпретатор, који врши херменутички захват (рез) у пацијентову психу, креирајући симболичку реконструкцију испричаног, при чему је и испричано најчешће сложен симболички систем наизглед неповезаних представа које се објављују у сну:

У том погледу психоанализа је такође херменеутика, јер у простор у коме су до тада владала природњачка објашњења убоди филолошку категорију тумачења (*Auslegung*) и филозофску категорију схватања (*Verstehen*).

Фројд каже: треба схватити оно што се истражује, а то значи да је у анализи (што ћемо касније видети) реч о смислу који се крије испод површине појава. У том погледу, психоаналитичар који преко телесних манифестација ишчитава скривена значења јесте по дефиницији и н т е р п р е т а т о р. Психоанализа непрестано кружи између два принципа: телесних манифестација и психичких извора тих манифестација. (Бужињска, Марковски 2009: 53)

Ако је неуроza гранични случај на основу кога се формира психијатријско знање, као клиничко-медицинска пракса, неурастенија граничник којим социологија доказује друштвену детерминацију суицидалних (не-психијатријских) процеса, гранично поље психоанализе је сан. У Фројдовој тријади свесног, подсвесног и несвесног, сан је истовремени израз по себи непредстављиве несвести и простор за накнадну (симболичку, интерпретативну) реорганизацију одаслатих садржаја (слика), чијим се освешћењем (прихватањем текстуализоване, растумачене верзије коју нуди психоаналитичар) несвесно контролише а пацијент ослобађа трауме. Повратак „нормалном” животу, као циљ и сврха психотерапије, не значи ослобођење од несвесног, већ само ојачавање *одбрамбених механизма* у односу на несвесно. Када ти механизми, као унутрашња регулатива, постоје, биће је (макар делимично) заштићено од ситуација у којима би незауздана провала нагона могла довести до девијантних и недопустивих испољавања, каква су и деструктивно и аутодеструктивно понашање. Психијатрија рачуна на картезијанску дихотомију здраворазумског и не-разумног (психопатолошког), стварајући непремостиву пукотину између лекара и пацијента. Излечени пацијент није здраворазумско биће, већ је у њега усађено знање о болесности (о вечном трајању лудила) која се може препокривати имитативним понашањем према „здравом” моделу и (наметнутом) самосвешћу о томе да је болестан и да ће болесним остати (треба бити на опрезу јер се лудило увек може (ненадано) изнова појавити). Дакле, и психијатрија креира одбрамбене механизме код пацијената, али је лекар осведочено здрав и његово ћутање је ауторитарно *сведочанство о здрављу*. Психоаналитичар, међутим, „није здрав”, јер су сви људи изједначени пред опасношћу да из њих, у неком тренутку слабости или поклекнућа, покуљају и провале нагонске манифестације понашања. Он је само боље припремљен од свог пацијента и он своје знање о *припремљености*, *знање о херменеутици*, преноси на пацијента који се учи и оспособљава да тумачењем себе-несвесног одоли нагонском притиску. Иако је тријадни систем Фројдове психоанализе, са средишњим (граничним, повезујућим) моментом подсвести, суштински различит у односу на тријадне системе психијатрије или социологије, где средишње стање служи снажнијем идеолошком самозаснивању дискурса, у њему је ипак присутан начин структурације знања потекао из деветнаестовековног позитивизма. Вероватно је и то један од разлога што ће Фројд, у каснијем раду, овај систем заменити сложенијом тријадном структуром Ида, Ега и Суперега, где су интерференције веће а сукоби и присутнији и значајнији. Акција изазива реакцију, па се ево налази на попришту сукоба у коме се цензорска свест над-ја конфортира са жељом (идом), производећи нежељене ефекте и изазивајући потребу за насилним задовољењем. У првим Фројдовим радовима о самоубиству, суицид и јесте агресија, која, не налазећи могућности да се испољи на другом објекту, бива окренута против себе саме кроз нагон за самоуништењем:

Прва психолошка тумачења самоубиства везују се за психоанализу и Фројдову (Freud) концепцију о нагонима (живота – Ероса, и смрти – Танатоса), да би временом повезаност суицида са Танатосом (нагоном смрти) била напуштена и

разматрана у вези са агресивним нагоном окренутм ка себи. Иако већина психоаналитичара није прихватила концепт о нагону смрти, идеја о улози агресивног нагона и окретања агесије ка унутра у објашњењу динамике депресије и аутодеструктивног понашања остала је актуелна до данас. (Драгишић Лабаш 2019: 147-148)

Већ у *Психопатологији свакодневног живота*, 1901. године, Фројд говори о *несвесном самоубиству*, односно о облицима самоповређивања у којима непрепознати процеси идентификације играју улогу покретача жеље за телесним осакаћењем или потпуним самоуништењем. Пацијенту притом остаје непозната његова властита (скривена) намера, али се она у причи (исповести) раскрива и доводи до свог истинског узрока. „Омашка у хватању”, како Фројд назива читав овај процес, само је наизглед омашка, а заправо је дубински захтев који несвесно испоставља, па се самоповређивање одвија готово по аутоматизму:

Познато је да се у тежим случајевима психонеурозâ понекад као симптоми болести појављују повреде самога себе и да се ту никад не може искључити самоубиство као исход психичког сукоба. Дошао сам до сазнања, и једног дана доказаћу то довољно разјашњеним примерима, да су многе наоко случајне повреде тих болесника у ствари самоповреде; тенденција ка кажњавању самога себе, која стално вреба и која се иначе изражава као самопрекор или доприноси стварању симптома, вешто искоришћује случајно створену ситуацију или је мало дотерује док не постигне жељени ефект: повреду. Такви догађаји нипошто нису ретки ни у средње тешким случајевима; а низ нарочитих црта одаје удео несвесне намере, нпр. упадљива прибраност коју ти болесници задржавају при тобожњем несрећном случају. (Фројд 1969: 238-239)

Прелазећи преко очигледног Фројдовога опредељења да се *смиреност у суициду* дефинише као кључни клинички знак психопатолошког понашања, увиђамо да су његовим размишљањима уприсутњена оба концепта суицидалне психоанализе. Нагон који „вреба” у свима нама очито је нагон смрти, те је и објашњење ових случајева превасходно засновано на унутрашњем деловању Танатоса (танатичке жеље). Али, наведени случајеви и примери наговештавају и преоријентацију у Фројдовој теорији и постепено кретање ка идентификацији и преусмереној агесији. Случај жене која повређује лице, павши преко гомиле камења и ударивши у зид, након што је поглед задржала на излогу суседне радње са дечјим украсима, разоткрива се као неосвешћена агесија према мужу, који ју је натерао на побачај, а кога је она, пре тога, због његовог обољења, упозоравала да опрезно хода улицом (в. Фројд 1969: 243-245). Осећај властите кривице због изведеног абортуса стапа са се окривљавањем мужа и мржњом према њему, па та мржња, будући да нема изгледа да се задовољи на свом објекту, јер је располућена грижом савести због сопственог удела у чину и страхом од „божје казне”, сасвим интериоризује свој објекат и кажњавање се врши на себи.

Коначни преокрет у Фројдовом виђењу суицида (као идентификације) наступа, међутим, тек 1917. године, са објављивањем текста „Жалост и меланхолија”. Анализа меланхоличног дискурса са становишта психоанализе, а у вези и са неретким суицидалним исходима ових стања, најављена је седам година раније, на конференцијама које је Психоаналитичко Друштво организовало у Бечу, 20. и 27. априла 1910, са темом „Дискусија о самоубиству” (Фројд 1957: 231). Конференцију је отворио и закључио сам Фројд, речима

да се будућност проучавања самоубиства у психоанализи мора тражити на пољу меланхолије и њених различитих модалитета, као и у јасном раздвајању двају сродних и блиских стања, меланхолије и жалости (жаљења):

Били смо нестрпљиви да сазнамо како уопште постаје могуће да један неприкосновено снажан инстинкт живљења буде превазиђен: да ли се то дешава само уз помоћ разочараног либида или его може порећи жељу за самоодржањем из властитих егоистичких мотива. Могуће је да нисмо успели у настојањима да дамо одговор на ово психолошко питање јер још увек не поседујемо адекватне начине да му приступимо. Ми можемо, сматрам, једино истаћи, као полазну тачку, стање меланхолије, које нам је, у клиничком смислу, тако блиско, и упоређивати га са ефектима жаљења. Афективни процеси у меланхолији и преображаји либида у таквом стању, међутим, сасвим су нам непознати. Чак нисмо доспели ни до психоаналитичког разумевања хроничног афекта жаљења. Нека зато наш суд сачека да се стекну искуства на основу којих би се овај проблем решио. (Фројд 1957: 232 – прев. Ђ.Р.)⁶¹

Блиски по начинима испољавања и по „окидачу” који их изазива, физиолошко стање жалости и *патолошко* стање меланхолије драстично се разликују у степену интензитета са којим се успоставља инериоризација изгубљеног објекта. Усмерена искључиво на објекат, жалост се постепено укида самосвесним превазилажењем, док је у меланхолији интензитет жаљења далеко јачи и усмерава се не само на објекат, већ и преко њега, на само јаство коме губитак објекта постаје повод да покаже своју патолошку природу: „Све то нас наводи на идеју да меланхолију вежемо за губитак објекта који је на неки начин измакао свести, за разлику од жалости код које ништа што се тиче губитка није несвесно” (Фројд 2006: 167). Притиснуто меланхоличним осећањем, Ја се сасвим повлачи у себе, осиромашује и готово сладострасно се унижава и кажњава, што је доказ да у меланхолији наступа „помањкање оног нагона који све што је живо присиљава да тежи животу” (Фројд 2006: 167). Тај нисходни процес изоловања сопства није туђ ни жалости, с тим да жалост никада не иде до губитка самопоштовања:

Меланхолију у душевном погледу карактеришу дубоко болна потиштеност, престанак интересовања за спољни свет, губитак способности за љубав, кочење сваке активности и пад самопоштовања, који се изражава кроз самооптуживање и самоиругивање и иде све до суманутог очекивања казне. Ова слика ће нам бити разумљивија ако увидимо да жлост показује иста својства, осим једног: у њеном случају недостаје поремећај самопоштовања. Иначе је све исто. (Фројд 2006: 166)

Разлика се, дакле, уписује на два начина. Са једне стране, етиологија меланхолије је непозната јер надилази примарни губитак, док је, са друге стране, меланхолични субјект

⁶¹ „We were anxious above all to know how it becomes possible for the extraordinarily powerful life instinct to be overcome: whether this can only come about with the help of a disappointed libido or whether the ego can renounce its self-preservation for its own egoistic motives. It may be that we have failed to answer this psychological question because we have no adequate means of approaching it. We can, I think, only take as our starting-point the condition of melancholia, which is so familiar to us clinically, and a comparison between it and the affect of mourning. The affective processes in melancholia, however, and the vicissitudes undergone by the libido in that condition, are totally unknown to us. Nor have we arrived at a psycho-analytic understanding of the chronic affect of mourning. Let us suspend our judgment till experience has solved this problem” (Freud 1957: 232)

склон самокажњавању и (бестидном) самооспоравању,⁶² што опет није случај са жалошћу. Отуда је потреба за самокажњавањем дистинктивна карактеристика сваког меланхолика. Она указује на расцеп у меланхоличном бићу које не кажњава само себе, већ кажњава и интериоризованог другог: „самооптуживања препознајемо као прекоре упућене вољеном објекту, оји су се са објекта преокренули ка сопственом ја” (Фројд 2006: 168). Типичан фројдовски сукоб, амбивалентно раздељење између љубави и мржње, жалости и казне, ероса и танатоса, појављује се да би оправдао психоаналитички налаз:

Овај амбиваленцијски сукоб, чије се порекло час може приписати реалним околностима, час, у доброј мери, конституцијским факторима, не сме се занемарити кад је реч о претпостављеним условима за настанак меланхолије. Ако је љубав према објекту, од које се не може одустати иако се одустало од самог објекта, нашла прибежиште у нарцистичкој идентификацији, мржња ступа у дејство на тој замени за објект, вређајући га, понижавајући га, мучећи га и извлачећи из тог мучења *садистичко задовољство* (курзив Ђ.Р.). Мучење које меланхолик себи намеће, и у коме несумњиво налази уживање, представља, баш као и одговарајућа појава у опсесивној неурози, задовољење тенденције садизма и мржње, које су се, све циљајући објект, окренуле против властите личности. (Фројд 2006: 170)

Овде долазимо до кључног питања, јер ће садизам окренут према себи, као према објекту (сенки објекта) са којим се нарцистички поистовећује, у екстремним ситуацијама довести до самоубиства: „Овај садизам сам по себи разрешава загонетку склоности ка самоубиству, која меланхолију чини тако занимљивом – и тако опасном” (Фројд 2006: 170). Међутим, ако се Фројдова логика најзад спушта до самоубиства и „разрешава загонетку”, ништа заправо није решено, јер суицид, као крајња манифестација несвесног, на крају, измиче свакој логичности и Фројд то отворено признаје. Логично би било да нарцистичка интериоризација, након што је задобила објект према коме може испољавати „амбиваленцијски сукоб” (Фројд 2006: 170) жаљења и мржње, самопозлеђивања и љубави, не истраје до краја на једној страни, већ да пребива у тој амбиваленцији. У самоубиству се дешава управо супротно, те је стога, са становишта психоаналитичке теорије, суицидалност и даље необјашњива:

Установили смо, као изворно стање из кога произилази нагонски живот, *изузетно велико самољубље Ја* (курзив Ђ.Р.), па у страху који се јавља кад је живот

⁶² „Напоследку, не можемо а да не будемо запањени чињеницом да се ,упркос свему, меланхолик уопште не понаша онако како се нормално понаша нека особа опхрвана кајањем и самопребацивањем. Овде недостаје стид пред другима, који, пре свега, карактерише ово потоње стање или се тај стид бар не испољава упадљиво. Код меланхолика би се могла истаћи готово супротна црта: он се исповеда пред другима на наметљив начин, налазећи задовољство у властитом разголићавању” (Фројд 2006: 168). Одређујућа карактеристика за постављање дијагнозе патолошког код Фројда је очигледно смирен или провокативан однос према оним обрасцима понашања који су друштвено недопустиви. Као што је у *Психопатологији свакодневног живота* патолошка била смиреност пред самоповређивањем и самоубилачком жељом, тако је и у меланхолији патолошка тежња за бестидним поверавањем властите унижености. Ради се о дуговеком наслеђу. Поседнут несвесним човек се понаша са изазивачком бестидношћу када крши друштвено прихватљиву норму, по чему су се у средњем веку, на пример, препознавали они (међу њима и самоубице) у које би ушла нечиста сила: „Аналогија са жалошћу навди нас на закључак да је меланхолик претрпео губитак који се тиче објекта; из његових исказа произилази, међутим, да се губитак тиче властитог Ја” (Фројд 2006: 168).

угрожен видимо ослобађање тако огромне количине нарцистичког либида, да не можемо да схватимо како Ја уопште може да пристане на самоуништење. Одавно смо, додуше, знали да ниједан неуротичар не осећа самоубилачки импулс а да претходно није убилачки импулс према неком другом окренуо на себе самог, али је остало неразумљиво којом се игром снага таква једна замисао преточила у дело. Јер, анализа меланхолије нас учи да Ја може да се убије само ако му окретање субјективног инвестирања ка њему самом омогући да самог себе третира као објект, ако на себе самог може да усмери непријатељство које је намењено објекту и које представља првобитну реакцију Ја на објекте из спољњег света [...] Тако, код регресије на бази нарцистичког објектног избора, објект, додуше јесте био уклоњен, али се ипак показао јачим и од самог Ја. У тим двома супротним ситуацијама – највеће заљубљености и самоубиства – Ја је уништено од стране објекта, мада на потпуно различите начине. (Фројд 2006: 171)

Упркос Фројдовој запитаности над енигмом самоубиства, које је парадоксални обрат у анализи меланхоличног јаства и његове нарцистичке амбивалентности, постављени образац понављао се и преносио махом на све психоаналитичаре који су, након Фројда, говорили о самоубиству. У раној психијатрији није постојала потреба да се објашњава разлика или веза између меланхолично-депресивног и маничног стања. Самоубиство је било производ било једне било друге психопатолошке ситуације. Код Фројда, међутим, управо је карактеристично настојање да се меланхолични потенцијал за суицид повеже са маничним испољавањем аутодеструктивне агресије. Пукотина настала немогућношћу да се логички закључи питање меланхоличног самоубиства проширује се и на његов манични „додатак”. Ако се поједини случајеви суицида могу објаснити маничним епизодама није свака меланхолија манија, односно манично-депресивна психоза: „Најупечатљивије својство меланхолије, оно које у највећој мери изискује разјашњење, огледа се у њеној склоности да се изокрене, у, симптоматски потпуно супротно стање, у манију. Добро се зна да то није судбине сваке меланхолије” (Фројд 2006: 171). Додуше, манија се обично манифестује тек након што је изгубљени објект надвладан, па је она, по Фројду, осећање тријумфа због надвладавања, али „задавање смртног ударца објекту” (Фројд 2006: 174) може се претворити у задавање ударца самоме себи, што исцрпљује познавање маније како је представља Фројдов аналитички дискурс. Постфројдовска психоанализа покушава да рздрешу „гордијев чвор” самоубиства, али га, заузврат, само пресеца, те се тумачења завршавају или раздвајањем меланхолије и маније (самоубиство се врши у стању суманутости) или поновним потенцирање нагона смрти и истицањем својеврсног *deus ex machina* механизма, случајева екстремног развитка меланхолије ка самоубиству:

Манично-депресивни пацијент већ чини кораке ка депресивном позиционирању, то јест он објект доживљава више као целину, и његово осећање кривице, мада још увек везано за параноидне механизме, снажније је и мање склоно брзом ишчежавању. У већој мери него шизофреник, он осећа жудњу да добар објект безбедно очува у себи и да га заштити. Али, он осећа и да је немоћан да то учини јер није довољно напредовао кроз своју депресивну позицију да би његове способности да објект репарира, да га сажме (синтетизује) до доброг објекта и да га интегрише у его, биле довољне. Утолико, његова релација са добрим објектом бива нарушена значајним осећањем (преостатком) мржње и, самим тим, страха да неће моћи да начини репарацију објекта, па његов однос према објекту не доноси олакшање већ само осећање да је невољен, омрзнут, и, изнова и изнова, да је угрожен сопственим деструктивним импулсима. Жеља да се превазиђу све ове потешкоће у односу са

добрим објектом делом утиче на осећај самоће (изолованости). У *екстремним случајевима* (курзив Ђ.Р.) тај осећај исказује се повишеним тенденцијама ка самоубиству. (Клајн 1975: 305 – прев. Ђ.Р.)⁶³

Мелани Клајн ће, такође, у психоанализу вратити од Фројда одбачени (изненадни) нагон смрти:

Мелани Клајн (Melanie Klein) је прихватила Фројдово схватање нагона (живота и смрти) и истакла важност агресије као испољавања нагона смрти. Сматрала је, такође, да су нагони несвесни, а заразliku од Фројдове концепције, да Его постоји од рођења, те се у Егу доживљава страх који представља испољавање нагона смрти. Клајн наводи орални садизам или оралну агресију као прво испољавање нагона смрти, а први објекат у који се улажу либидо и агресија је мајчина дојка [...] Анксиозност, бес, отпор у терапији и негативна терапијска реакција су последице деловања нагона смрти, па су интерпретације у току терапије борба против нагона смрти, јер могу да повежу оно што је нагон *раздвојио* (продукте фантазије, симболизована испољавања сексуалности). (Драгишић Лабаш 2019: 148)

Ако Мелани Клајн инсистира на екстремном развоју меланхоличне фазе у самоубиству, посве је другачија суицидална теорија Алфред Адлера, који ће се окренути (прикривеној) нарцисоидној агресивности меланхолика. Онај који себе кажњава и (не)вољно испашта, жели, у ствари, да привуче пажњу других на своје испаштање. Он *позива свет* да види његову патњу и то чини са бестидном агресивношћу (овде видимо утицај Фројдове теорије о изостанку стида у меланхолији):

Међу облицима неурпичног понашања чији је циљ заштита фикције супериорности најупадљивији су кајање, самооптуживање, самомучење и самоубиство. Наше чуђење ће се додуше смањити чим сагледамо да читав аранжман неурозе прати ову црту самомучења, да је неуроza самомучитељски одбрамбени механизам чија је сврха уздизање осећања личности а истовремено и тлачење ближе околине. (Адлер 1984: 288)

Колико је патнички идентитет интериоризована надградња – самоубеђивање у сопствену вредност, толико је и егзибиционистичка екстериоризација тог идентитета присутна у показивању напаћеног сопства другима. Кроз меланхолију, тако, као доминанта, пробија манична опседнутост собом и осећање тријумфа када се и себи и другима доказује да субјекат пати.: „„,Полет” маничара, идеје величине деменције прекокс, паралелне су појаве и указују на пригушено осећање понижења, које у манији вапије за

⁶³ „The manic-depressive patient has already made some steps towards the depressive position, that is to say, he experiences the object more as a whole, and his feelings of guilt, though still bound up with paranoid mechanisms, are stronger and less evanescent. More, therefore, than the schizophrenic, he feels the longing to have the good object safely inside to preserve it and protect it. But this he feels unable to do since, at the same time, he has not sufficiently worked through the depressive position, so that his capacity for making reparation, for synthesizing the good object, and achieving integration of the ego, have not sufficiently progressed. In so far as, in his relation to his good object, there is still a great deal of hatred and, therefore, fear, he is unable sufficiently to make reparation to it, therefore his relation to it brings no relief but only a feeling of being unloved, and hated, and again and again he feels that it is endangered by his destructive impulses. The longing to be able to overcome all these difficulties in relation to the good object is part of the feeling of loneliness. In extreme cases this expresses itself in the tendency towards suicide” (Klein 1975: 305).

надкомпензацијом” (Адлер 1984: 296). Самоубиство је, дакле, и овде, крајност у испољавању, али не у испољавању меланхоличне стране личности, већ у испољавању екстремног облика „маничне надкомпензације” меланхолика:

Већ дуго времена сматрам да самоубиство представља један од најјачих облика протеста, извршну заштиту од понижења и освету животу. Случајеви који су ми били доступни, обично покушаји самоубиства, увек су се одликовали неуротичном, психичком структуром. Знаци органске мање вредности, осећање несигурности и мање вредности из детињства, фемoidна психичка примеса и као одговор на то претерани мушки протест налазили су се у истом поретку као и код сваког неуротичара [...] Зато морамо дати за право оним ауторима, који у самоубиству виде процес сродан суманутој тврeвини. (Адлер 1984: 303)

Контрадикција са којом се суочава Адлер, блиска је оној коју има и Фројд у „Жалости и меланхолији”. Уколико прихватимо да меланхолију одликује фикционална реконструкција субјекта (унутар и изван себе) у којој до изражаја долази осећање властите сујете, онда би и меланхолија (као нарцизам) морала да претрајава, па зато:

Само дело обично не успева због откривања *унутрашње противречности* (курзив Ђ.Р.) оваквог начина протеста против других особа. Психички преокрет код болесника настаје при помисли на смрт, на непостојање, на понижавајуће осећање да ће се претворити у прашину и да ће сасвим изгубити своју личност. (Адлер 1984: 302)

Ипак, за разлику од Фројда, који, у свом тексту, надаље елаборира немогућност потпуног поистовећења меланхолије и маније, Адлер ситуацију разрешава лаконички, приклањајући се манији и оправдавајући оне ауторе за које суицидални чин долази са тренутком претераног наступа маничне (само)агресивности.

У постструктуралистичкој психоанализи узрок самоубиству, код меланхолика, тражи се у *губитку језика*, дискурзивном пражњењу и немости којом се суицид најављује као завршни акт коме претходи потпуна „заћуталост” бића. Немогућност да се биће изнова пронађе, да се реконституише поновним „укључивањем” у „универзални означитељски ланац, језик” (Кристева 1994: 71), јесте предуслов суицидалног отуђења у коме, на рачун изгубљене дискурзивности, јача жеља за мајчинским, недискурзивним:

У идеалном случају, биће које говори чини једно са својим дискурсом: зар говор није наша „друга природа”? Напротив, казивање депресивца за њега је попут стране коже: меланхолик је странац у матерњем језику. Он је изгубио смисао – вриједност – матерњег језика, због губитка мајке. Мртви језик који говори и који најављује његово самоубиство скрива Ствар живу сахрањену. Међутим ово се неће преводити како се она не би издала: она ће остати зазидана у „*крипти*” неисказаног афекта, анално ухваћена, без излаза. (Кристева 1994: 71)

Постструктурализам се неће „уплитати” у суицидалност и Фројдови и постфројдовски покушаји „разјашњења” самоубиства већ су препознати као идеолошка надградња, па се постструктуралисти задржавају на оној граници чијим би преласком дискурс психоаналитичара могао бити имплементиран у не-доступни дискурс самоубиства и тиме ре-идеологизован. Ако смо још од Фројда научили да меланхолични субјект

интериоризује губитак објекта, а да је самоубиство парадоксално поништавање надмоћног објекта који интериоризацију прераста, у постструктуралној психоанализи, механизам је Фројдовски, али изгубљено није „стварносни” објекат, него сам језик који меланхолику постаје туђ.⁶⁴ Психотерапија ће отуда бити окренута техникама којима се пацијент враћа дискурсу, односно враћен способности самоизражавања. По Кристевой, посотје два начина да се субјект врати језику. Један од њих је психотерапеутски поступак, „вербализација током лијечења” (Кристева 1994: 65), док је други бављење уметношћу, што је „извор двосмисленог задовољства које испуњава празнину и одбацује смрт, чувајући субјект како од самоубиства тако и од психотичког напада” (Кристева 1994: 65). Привилегујући уметничко стварање као облик исказивања у коме се јаство растерећује од суицидалне жеље, јер има могућност да се, путем (над)симболизације, приближи простору недискурзивног (да, колико је то могуће, зађе у њега, да га испуни слутњом), Кристева разбија просту дихотомију мелахолично-маничног коју успоставља Адлер и уметничку моћ смешта у међупростор ових двају стања као њихову разлику:

Именовање патње, њено величање, сецирање у мање компоненте бесумње је средство упијања туге. Каткад да би се у томе уживало, али и да би се прекорачило, да би се прешло на нешто друго, мање усијано, све више и више индиферентно... Ипак изгледа да умјетности показују неке поступке који оцртавају задовољство и који, не изврћући једноставно тугу у манију, потврђују умјетника и познаваоца сублимирајуће моћи над изгубљеном Ствари. Најприје *прозодијом*, тим језиком с оне стране језика који уноси ритам и алитерације семиотилких процеса у знак. *Поливалентношћу* знакова па и симбола која дестабилизује именовање и, нагомилавајући око знака мноштво конотација, нуди могућност субјекту да замисли не-смисао или прави смисао Ствари. Најзад психичким уређењем *опроштења*: идентификација саговорника са прихватљивим и благонаклоним идеалом, способним да поништи кривицу због освете или увреде због нарцистичке ране која садржи очајање депримираног. (Кристева 1994: 121)

Уколико је полазиште у конституисању суицидологије, научног дискурса самоубиства, учинило да се научно знање неопозиво одвоји од процеса литерарне симболизације самоубиства у романтизму и, потом, у модернизму, постструктурализам у целиности (па и у постструктуралистичка психоанализа) врши поновно спајање ових двају

⁶⁴ Као што је већ познато, психоанализа у патолошким ситуацијама препознаје само до крајности доведене ефекте којима су захваћени и угрожени сви, али они други, „здрави”, поседују адекватније и снажније механизме одбране пред навалом несвесног. У Лакановој психоанализи, фројдовска траума пренета је на раван дискурса – језика, па се свако биће рађа подељено и нецеловито, распето између недостајуће мајчинске представе, која је, по себи, не-дискурзивна, и очинског процеса (културолошке) симболизације у коме се биће самоосмишљава и стиче идентитет, али је тај идентитет увек незаокружен, јер га подрива и (у случајевима суицида, на пример) разара жеља за оним што је изгубљено, а што се свакој симболизацији опире: „Ова два поретка – замишљени и симболички – међусобно се сукобљавају током процеса конституисања Субјекта. Представе које дете ствара о себи у с т а д и ј у м у о г л е д а л а стварају идеалну слику о себи (*moi*), док упоредо с током учења језика наступа симболички поредак који субјекат (*je*) липава аутономије. Човек мора да говори да би изразио себе, али говорећи користи речи које не потичу од њега, већ из сфере отуђујуће културе. Зато ће Лакан рећи да субјекат неизбежно бива отуђен у означитељу (*signifiant*), што значи да, говорећи, човек постаје сам себи стран или – како је то јасно исказао Гомбрович у *Свадби* – не говоримо ми језиком, већ језик говори нама. Ову сферу с у б ј е к т и в н о г р а з б а ш т и њ е њ а у ј е з и к у Лакан назива Несвесним, мењајући у потпуности смисао Фројдовога концепта. Преокретање ове реченице даје нам најважнију Лаканову тезу: Несвесно је структурирано као језик” (Бужињска, Марковски 2009: 69).

отуђених и једном „посвађаних” дискурса. Не прописују се никакве норме крајње патолошког, антисоцијалног и не-разумног самоубиству које је вредновано у модерничкој књижевности, већ се анализа, непристрасно, интересује управо за те аспекте суицида. За Фројда је мирноћа пред суицидалним чином *differentia specifica* унутрашњег психопатолошког подстрека у самоубиству. За постструктуралисте тај чин је разумљив и не само то – он је тражен као повлашћено место психоаналитичке суицидологије, јер се управо у књижевности осветљава потреба за трансцендентализацијом суицида, за изласком из језичко-симболичке трауме и за досезањем уцеловљења и пуноће у бићу.⁶⁵

Парадокс тог кретања (једино ми самоубиство допушта да се сјединим са изгубљеним бићем, једино ме самоубиство умирује) може се схватити кроз мирноћу, ведрину и онај облик среће који окружује неке самоубице које је захватила кобна одлука. Изгледа да се имагинарно ствара нарцистичка пуноћа, која укида катастрофичну зебњу због губитка и да најзад испуњава ужаснути субјект: нема више разлога за туговање, он је утјешен повезивањем са другим бићем у смрти. (Кристева 1994: 187)

Ето, можда, и разрешења Фројдове загонетке. Меланхолија није отишла у неразумљиву крајност, пристајући на самоубиство, већ је интериоризовани објект надвладао, али тако што је осећање љубави, (романтичарско) обећање сусрета у смрти (у суициду), створило могућност (модерничке) утехе. Објект превладава и Ја се са њиме поистовећује у смрти онда када је тај објект трансцендиран, те се и самоуништење разуме као својевољни прилазак трансценденцији, уклањањем самога себе, изласком из живота (из језика). Са друге стране, ако је потицај самоубиству жеља за сједињењем са оним мајчинским, женским, не-дискурзивним, онда је и убиство себе жеља да се раскине са очинским, симболичко-језичким у себи. И када је уклоњен, пребачен у неверовање, очински субјект је, и у свом непостојању постојећи и моћан и конфликт се може разрешити само крајњим (физичким) самопоништењем: „То је крајњи парадокс гласа шофара: симболички је ауторитет по дефиницији ауторитет *мртвог оца*, Имена-Оца; но да би тај ауторитет постао ефективан, он се мора ослонити на (фантазматски) остатак живог оца, на комадић оца који је преживио праисконско убојство” (Жижек 2007: 179). То је и *кириловљевски парадокс* – убити се да би се, у нестанку, извело самопотврђивање и смештање *суицидалног себе* на место оца чије се постојање одриче: „Кирилов је увјерен да Бог не постоји, али, одобравајући божанску надлежност, он хоће да подигне људску слободу до висине апсолута

⁶⁵ То значи да тек у постструктурализму (што је и епохални рефлекс) дискурс (научног) знања приања уз суицидални модернитет: „Albert Camus у својем – иначе безнадно застарјелом – *Миту о Сизифу* с правом истиче да је самоубојство једини прави филозофски проблем – но КАДА оно то постаје? Само у модерном, рефлексивном друштву, када живот више ”не иде сам од себе” као ”необилежена” значајка (да употријебимо термин који је исковао Roman Jakobson)”, него је ”обилежен” те се мора посебно мотивирати (због чега еутаназија постаје прихватљивом). Прије модернитета самоубојство је било само знак неког патолошког поремећаја, очајања, несреће. Но, с рефлексивизацијом је самоубојство постало егзистенцијалан чин, исход чисте одлуке, несвојив на објективну патњу или чисту патологију. То је друга страна Durkheimova свођења самоубојства на друштвену чињеницу која се може квантификирати и предвидјети: та два потеза, објективизација/ квантификација самоубојства и његова трансформација у чисти егзистенцијалан начин, уско су повезана. Зато тај губитак спонтане склоности живљењу укратко значи то да сам живот постаје објект овисности, који је обилежен/окаљан вишком и садржи ”остатак” који више не одговара једноставном животном процесу” (Жижек 2007а: 114).

наролитим негаторским слободним чином какав је по њему самоубиство” (Кристева 1994: 228). У раздобљу које је већ постхумано и постметафизичко, психоанализа постструктурализма не наслања се више на идеологизоване дихотомије здраворазумског и патолошког. Она такође не нуди ни метафизичке концепте, попут самоубиства, који у раној психоаналитичкој пракси имају (још увек) мистичну вредност неразумљивог и необјашњивог, иако се отвара према књижевности за коју је проблем суицидалне метафизике кључан. Отуда ће постструктурализму преостати само да региструје епохално стање и да, коначно, констатује – не да је у *нестајању* метафизичког све дозвољено (како је говорио Достојевски, модерниста), већ да је, у *нестанку* метафизичког све, једном заувек, „недопустиво и забрањено”:

Лице модерног човека коначно је раскривено и чудно супротстављено пророчким гласовима деветнаестовековних мислилаца; деловало је жалосно у поређењу са илузијама које су потхрањивале бриге либертаријанаца и моралиста инспирисаних човековом еманципацијом од религијских веровања и слабљењем традиционалних веза. У поређењу са жељом коју објављује сјај у очима старог Карамазова када свог сина испитује о томе да – „Ако Бог не постоји, све је допуштено” – модерни човек, онај исти који сањари о нихилистичком самоубиству Достојевсковог јунака или себе присиљава да у ваздух дигне Ничеовог пренадуваног Нат човека, одговара са свим својим болестима и делима (чиновима): „Ако је Бог мртав, ништа више није допуштено”. (Лакан 2006: 130 – прев. Ђ.Р.)⁶⁶

⁶⁶ „The modern face of man was thus revealed and it contrasted strangely with the prophecies of late nineteenth-century thinkers; it seemed pathetic when compared with both the illusions nourished by libertarians and moralist’s worries inspired by man’s emancipations from religious beliefs and the weakening of his traditional ties. To the concupiscence gleaming in old man Karamazov’s eyes when he questioned his son – “God is dead, thus all is permitted” – modern man, the very one who dreams of the nihilistic suicide of Dostoevsky’s hero or forces himself to blow up Nietzsche’s inflatable superman, replies with all his ills and all his deeds – “God is dead, nothing is permitted anymore”” (Lacan 2006: 130).

4. ПОЕТИКА СУИЦИДА КАО ПОЕТИКА МОДЕРНОСТИ

4.1. Од Хамлета до Вертера – конституисање суицидалне поетике

4.2. Модернистичко самоубиство: Флобер, Достојевски и после...

4.3. Самоубиство по први пут међу Србима: суицидална поетика српске модерне

4.1. Од Хамлета до Вертера – конституисање суицидалне поетике

4.1.1. „Бити или не бити?” – прво питање суицидалног модернитета

Сцена на коју је модернистичка књижевност извела самоубиство и овај мотив поставила за једну од дистинктивних тачака сопственог обликовања, била је припремљена знатно раније. Наиме, почеци модернитета, који сежу до Шекспира и Сервантеса, већ су имали у виду поетички значај ове теме и већ је у Шекспировом делу све речено и постављено унутар поетолошких оквира изван којих књижевност неће излазити, изузев што ће у модернизму питање суицидалне метафизике бити постављено са самосвешћу о њеном губитку. Отуда је Ничеово одушевљење за поједине модернистичке писце, попут Достојевског, било оправдано у ономе смислу у коме је та књижевност питање о губитку суицидалног везала за недовољност логичког и рационалног (смисленог) говора да продре у трауму самоубиства и да се објави из смрти онда када смрт има могућност да проговори у личности јунака који је у њу већ закорачио. Модернистички пораз за Ничеа је био доказ више да се један једини могући дискурс књижевног представљања изгубио са сократовском рационализацијом језика и мишљења и да је постављена непрелазна граница према античкој трагедији која је, „извршивши самоубиство”, затворила и закључала за собом сваку даљу прилику да самоубиство може бити исказано са трагичким патосом у који се не би умешала гротескно-комична деконструкција суицидалне ситуације, као обзнањивање премоћи логике која је чисту трагичност заувек укинула. У Шекспировом *Хамлету*, у чувеном монологу („Бити или не бити”), у Офелијиној несрећној судбини и самоубиству, оцртано је свако даље настојање различитих књижевних епоха да назначе поетички и метафизички квалитет суицидалне жеље, било као иманентног суицида (саможртовања за идеју, у рату, борби, мучеништву), било као појединачног самоубиства које укида недаће живота а јунака предаје „радосној смрти”, било као говора алогичног, али ипак дубоко смисленог којим проговара Офелија у тренуцима душевне поремећености и спремности на самоуништење. Све ове дилеме појављују се и искрсавају у једном једином монологу, исписаном готово три века пре него што ће се изнова појавити код Флобера или Достојевског сада већ не као запитаност већ као немогућност да се трансцендирање суицида може поставити као (хумана) алтернатива изгубљеној целини универзалне (хришћанске) метафизике:

Бити ил не бити? – питање је сад.
Је л лепше да у души трпимо
Праћке и стреле судбе обесне,
Или на оружје против мора бедâ
Дићи се, и борбом учинити им крај?
Умрети – спавати – ништа више – (реци,
Да спавањем се сврши срца бол
И хиљадама животних потреса
Што преносе се на месо) – то је циљ,
И предано му тежи ти. Умрети,
Спавати – спавати – можда сањати!
Дâ, ту је чвор! Јер у том спавању
Смртном, какви би снови могли доћи,
Кад живота ово клупче одмотамо?
Ту морамо стати; то је обзир тај
Што беди нашој продужава век!

Јер ко би подно светске шибе, руге,
 Неправде силних и злоставе гордих,
 Бол презрене нам љубави, насиља,
 И обест власти, понижења која
 Од невредних трпи стрпљива заслуга –
 Кад и сам себи можеш слободу да даш
 И голим ножићем? Ко би вукао
 Товар, под умором живота стењући
 И знојећи се, да није тог страха
 Од нечег по смрти, од неоткривене
 Земље, с чијих међа још ниједан путник
 Вратио се није? То нам вољу збуни
 То чини да рађе подносимо зла
 Која су ту већ, него што желимо
 Онима другим, непознатим још.
 Тако свест страшљивце прави од свих нас;
 И тако природну боју одлуке
 Болесне мисли превуче бледа крв,
 Те предузећа велика и смела
 Отуда криво окрену свој ток
 И губе име дела. – Али мир! –
 Лепа Офелија! – Вило, молитвама
 Помени све ми грехе! (Шекспир 1988: 110-111)

Овим монологом Шекспир обухвата све – све што модерном самоубиству претходи, све што га у елизабетанској епохи, донекле попуштених, али и даље снажних спољашњих и унутрашњих религијских стега, угрожава у науму, и све оно што му (у модернизму) следи. Жеља за самоуништењем већ је поларизована између иманентног и појединачног самоубиства. Погинути у борби или себи „ножићем” прекинути муке? Свест о греху и страх од грешности неповратног чина појављује се само у вези са појединачним самоубиством. Погинути у борби, међутим, заобилазним самоубиством, како је то Ниче дефинисао (в. Ниче 1989: 233), пожељна је могућност којом се Шекспирова драма окончава, а Хамлетова судбина остаје у границама допуштене (херојске) смрти и испуњеног очинског завета⁶⁷:

Стари Хамлет убио је старог Фортинбраса. Клаудије је убио старог Хамлета, млади Хамлет мора да убије Клаудија, млади Фортинбрас мора да убије Хамлета. Кад у сребрном оклопу, несаломљив и херојски, стигне у Елсинор, сцена ће већ бити празна. Приммиће данско краљевство сагласно са законом, али без проливања крви. Наступио је „крај епохе терора“. Сребрни Фортинбрас је победио. Али хоће ли Данска престати да буде затвор? Хамлетово тело изнето је на раменима витезова.

⁶⁷ Наизглед идентичан избор налазимо у позномодернистичком Црњанском роману *Друга књига Сеоба*. Павле Исакович има да бира између херојске смрти накоњу, у бици, што јесте смрт обликована колективним (патријархалним) заветом националног (косовског) мита и индивидуалне смрти као последице поништења сопствених идеала, а које му нуди „лажна” императрица. То што Павле не бира ни једну ни другу смрт, значи да је шекспировска пројекција Хамлетове жеље за индивидуалним суицидом већ укинута као начин досезања метафизичког смисла. Са друге стране, чињеница да суицидални налог не долази из бића јунака, већ од *глумљене* царице, показује и то да је суицидални раскол измештен из јунаковог бића (Исакович не глуми лудило), па се његова аутентичност потврђује само у одбијању понуде

Нико више неће поставити питање о смислу феудалне историје и смислу људског живота. Фортинбрас себи таква питања не поставља. Чак и не претпоставља да је таква питања могуће постављати. Историја је спасена, али по коју цену? (Кот 1963: 205-206)

Ако бисмо желели да ипак пружимо одговор на Котово постављено питање, он би гласио да је историја спасена, али по цену губитка идеала херојске смрти. Празнина у коју ступа „незапитани” Фортинбрас, јесте празнине једнога процепа, ране која се отвара на преживелом искуству херојског суицида. Хамлетова дилема отуда се може и мора представити и из перспективе његове распопућености као односа према жељеном суицидалном идеалу и једином суицидалном идеалу који он заправо сме да бира. Он је глумац, између осталог, и зато што мора да живи маску незадовољавајућег суицидалног разрешења. Самоубиство које се заиста жели немогуће је, јер за собом повлачи последице неиспуњеног завета, као што у себи носи и хришћанску природу која се греха самоубиства прибојава. Сократовска и хришћанска природа „ратују” у овом монологу, а да се не могу присајединити, нити ће се клатно неодлучног данског принца померити ка ма којој од понуђених парадигми. Хришћанска природа, али још више природа модерности бића, бића сумње, анулира радосни Сократов позив на смрт, па „Умрети – спавати – ништа више” (Шекспир 1988: 110) не значи јунаково успокојење, одмор од животних недаћа, зато што постоји и она друга могућност – „можда сањати” (Исто), јер „ту је чвор” (Исто), а та могућност није нимало благонаклона као у Сократовом случају, где утонати у сан, у неки други живот значи ући или у платоновски рај или у подземље у коме обитавају хероји и мудраци. Смрт најављује радост сусрета. За Хамлета, смртни сан највљује само стрепњу. Сан је или оптерећење душе грехом или оптерећење поетике поништавајућим говором суицидалног лудила. Хамлет је не само граница сопствене смрти, он је и граница поетичког живљења у језику који не сме бити растројен и захваћен офелијанском полуделом бића. Живети упркос свему, живети у своме страху и самомучењу, исходиште је свести која „страшљивце прави од свих нас” (Исто). Самоубиство је, међутим, не лудило, већ „болесна мисао” (Исто). Има неког дубљег смисла, неке унутрашње кохерентности у Офелијиним луцидним речима, али поетичка самосвест може само да хамлетовски маскира сопствени говор и да се у суицидалну жељу пресликава у улози глумца, онога који тај говор разумно, али „неаутентично” опонаша. Али маска јесте и аутентичност у оном смислу у коме разоткривање потребе за маскирањем оспољава егзистенцијалну и поетичку недовољност као први знак модерности.⁶⁸ Шекспир нема потребе да иде даље, а Офелијина енигма,

⁶⁸ У том смислу, Ниче ће о Хамлету говорити као о бићу које не дела, јер прозире ништавност света, али и о модерној уметности која, у Шекспировом делу, своју улогу утешитеља над овим безизлазом тражи самосвесним раскривањем сопствене немогућности и њеним естетским обликовањем као јединим смислом који се може пружити човеку: „Тако се понором заборав *одваја* (курзив Ђ.Р.) свет свакидашње стварности од света диониске стварности. Али чим свакидашња стварност поново продре у свест, као таква изазива осећај гађења; аскетско расположење које пориче вољу јесте плод тих стања. У томе је сличност између диониског човека и Хамлета; обојица су једном бацила проникљив поглед у суштину ствари, стекла *сазнање* па им се гади од делања; јер њихово делање не може ни у чему да измени вечну суштину ствари, и они осећају као нешто смешно или срамно што се од њих очекује да поново уреде један разобручени свет. Сазнање убија делање, за делање је потребно да ствари буду обавијене велом илузије – то је Хамлетово учење, не она јефтина мудрост о сањалици што због премногог размишљања, због претека разних могућности, не стиже да дела; не размишљање, не! – право сазнање, поглед у језиву истину превагне над сваком побудом што подстиче на делање, у Хамлета као и у диониског човека. Сад више никаква утеха не пали, чежња премаша загробни свет па и богове саме, *живот се пориче заједно с његовим блештавим одржавањем у боговима или у бесмртности*

недирнута стоји у својој метафизички ненарушеној загонетности. Књижевност упућује позив на суицид, али она није у суициду, она је само у позиву и стога грешна, јер се боји да задре у ону област која прети њеном постојању. Када Хамлет упути Офелији последњу молбу „Лепа Офелија! – Вило, молитвама/ Помени све ми грехе!” (Шекспир 1988: 111), тада, како каже Башлар „Офелија мора да умре због туђих грехова, у реци, лагано, без буке” (Башлар 1998: 108), јер је након овог монолога посве јасно да Хамлет самоубиство неће извршити и да се оно може извршити само у једној врсти (поетичког) посредовања из кога ће Офелијина смрт, Офелијино самубиство (приказ те смрти) бити изостављено и представљено Гертрудиним препричавањем или касним (увек закаснелим) лamentsирањем, кајањем, чак непристојним надгорњавањем Лаерта и Хамлета на њеном гробу.

Ако је елизабетанска епоха представљала време ослобођења у коме се о самоубиству могло (донекле) слободно рапсрављати, у коме се, штавише, појављује права „поплава” суицидалних тема у књижевности и ван ње,⁶⁹ седамнаести век је, наступом контрареформације и, посебно, Тридесетогодишњим ратом, још једном спутао говор о самоубиству, додуше за кратко време, јер већ са веком просветитељства, а затим и са романтизмом, самоубиство постаје једна од примарних тема литературе и филозофије, праћена општим интересовањем јавности и (књижевне) публике за суицидалне теме, чему је особито погодовао развој штампе и настанак сензационалистичких рубрика у новинама у којима су се редовно појављивали детаљно описани случајеви морбидних самоубиства, читави „мали романи” појединачних судбина и живота, недаћа и разлога који су од угледних и поштованих људи правили самобуице или непоправљиве злочинце. То не значи да се и у седамнаестом веку о самоубиству није говорило. Као што је, за Фукоа, дискурс сексуалности формиран све екстреминијим захтевом цркве, правилима и приручницима, да се при исповедању наведе свака, па и најмања ситница и околност исповеданог греха,⁷⁰ тако

оног света (курзив Ђ.Р.). Свестан једном сагледане истине, човек свуда види само стравичност или бесмисао постојања, схвата симболичност *Офелијине судбине* (курзив Ђ.Р.), сазнаје мудрост шумског бога Силена, гади му се. Ту, у тој највећој опасности по вољу, приближује се *уметност* као спасоносна, лечењу вечна чаробница; она једина уме да туробне мисли, испуњене гађењем на стравичност или бесмисао постојања, преобрази у представе *са којима се може живети* (курзив Ђ.Р.)” (Ниче 1983: 64-65).

⁶⁹ То је особито доба, једна пукотина у свеобухватном и чврстом загрљају којим се хришћанско учење преко хиљаду година надвијало да спречи сваку могућност слободног говорења о самоубиству. Напетост у земљи, сукоб католика и англиканских протестаната, омогућили су да се на догме католичанства гледа са много више резерве, него што је то до тада било допуштено. Тај процват мисли биће, међутим, брзо прекинут, са доласком католичког краља, Џејмса I, католика на енглески престо, што је представљало увод у серију ратова и револуција које ће Острво потресати током читавог седамнаестог века: „Искушење самоубиства у Хамлету је најзаокруженији израз једне бригае која заокупља енглеску и европску мисао у приоду од 1580. до 1620. године. За четрдесет година је на сценама енглеских позоришта извршено више од две стотине самоубиства у стотинак комада: ова бројка сама за себе открива један „друштвени феномен“, привлачност коју публика осећа делом из радозналости, делом из забринутости. Гледаоци с краја XVI и почетка XVII века гладни су добровољне смрти” (Минова 2008: 109).

⁷⁰ „Обим признања, и признање плоти, не престаје да се шири. Јер противреформација се у свим католичким земљама заузела за убрзање ритма годишње исповести. Она, наиме, настоји да наметне до ситница опрезна правила испитивања самог себе. Али пре свега зато што она у исповедању придаје – а на рачун, можда, неких других грехова – све већу важност свим наговештајима плоти: мисли, жеље, сладострасна сањарења, наслађивања, сједињена кретања душе и тела, све то одсад мора да уђе, и то до танчина, у игру исповедања и усмеравања [...] Ово је можда први пут што се та заповест тако својствена модерном Западу намеће у облику опште принуде. Не говорим о обавези да се признају прекршаји закона пола, као што је то захтевало традиционално исповедање, већ о безмало бесконачном задатку да се каже, да се каже самоме себи и да се каже другоме, онолико често колико се то може, све оно што би се могло тицати уживања, безбројних осећаја и мисли које су, преко душе и тела, у некој вези са сексом. Ова намера да се секс „преведе у говор” образовала

ни контрареформација не укида говор о самоубиству, већ тај говор интензивира, али само у границама које су догми прихватљиве. Међутим, ни црква не остаје имуна на раздобље „прве кризе европске свести”, нити на развој протестантизма који је у приличној мери уздрмао њен ауторитет. Томе додатно доприноси све снажније „посветовљавање” власти, успостављање апсолутистичких (етатистичких) монархија. Црква се налази у положају да прави компромисе и да „класно” раздваја самоубице. Док за обичан пук и даље важе строги закони у погледу самоубиства, аристократија и свештенство се све више из њих изузимају:

Хоће ли право на самоубиство бити додатна привилегија племства? То питање може сасвим легитимно да се постави након што се увиди да нема кажњавања лешева аристократа у Француској XVII века. Као што илуструје афера Вател, законик из 1670. непознат је на двору. Самоубиство је забрањено трећем сталежу; увек се дозвољава или опрашта свештенству и племству. (Миноа 2008: 175)

Уколико се књижевност у овом времену, по Минои, и показује као нека врста „уточишта” (Миноа 2008: 175), тако да се у литератури са несмањеном учесталашћу и даље појављују ликови самоубица, профил тих јунака јасно сведочи да литература тог доба, француски класицизам или шпански барокни театар, не одступа од поменуте идеолошке матрице која подразумева да су за неке самоубиства дозвољена а за друге не. Аристократска обележја јунака, његов класни положај, ученост, самосвест и високопарно изграђене ситуације у којима се он одлучује на суицид славе се као херојски чиновни и прокламују као пожељни модели понашања у француској класицистичкој трагедији, али се најчешће посеже за античким фигурама, не само због тога што се античка трагедија поставља за узор овим делима, већ и како би се, повлачењем у антику, избегла осуда цркве:

У класичној трагедији, сукоб вредности се често разрешава херојском добровољном смрћу главног лика. Корнеј јој прибегава неколико пута: Полијелект жели да умре за веру; Менекеј у *Тебаиди* и Дрикеј у *Едипу* жртвују се за друге; Арсиној у *Никомеду* жели да избегне муке; Антиоку је у *Родогину* „ланаца дража слава у смрти”; Мандан у *Агесиласу* не жели да падне у руке непријатељу; Отон и његова ћерка Плотина траже „то племенито очајање, тако достојно Римљана”. А двобој у *Сиду* потврђује улогу замене за самоубиство. (Миноа 2008: 186-187)

Без обзира на очигледну регресију, епохом условљену, у односу на већ изграђену онтолошку ситуацију суицида у Шекспировим драмама, класицистичка књижевност битно је утицала на надолазеће раздобље просвећености. Просветитељска филозофија и просветитељска књижевност, и сама у служби филозофско-дидактичких идеја својих аутора, наследила је из класицизма идеализовану (херојску) представу о самоубиствима значајних фигура античког света, према којима се односила двојако. Са једне стране, чак и они просветитељски писци који су се оштро противили суициду, попут Русоа, сачували су пијетет према Катону, Сократу, Бруту, Касију, сматрајући, међутим, да доба разума и самосвешћу уприсутњене врлине не допушта да се ти велики примери понављају.⁷¹ Са

се, још одавно, у испосничкој и монашкој традицији. Седамнаесто столеће начинило је од ње правило за свакога” (Фуко 1982: 22-24).

⁷¹ Тако, Милорд Едвард, у Русоовој *Новој Елоизи*, са презрењем одговара свом младом пријатељу Сен-Преу, који се дрзнуо да своју жељу за самоубиством оправдава примерима великих самоубица антике: „Хоћеш да се заштитиш примерима: усуђујеш се да ми наводиш Римљане! Ти, Римљане! Ти се усуђујеш да изговориш та славна имена! Реци ми да ли је Брут умро као безнадни љубавник! Да ли је Катон распорио себи утробу због

друге стране, они који су се за самоубиство залагали, видели су у том чину последњу препреку ка човековом потпуном ослобођењу од догми и празноверице, па су се славним личностима антике служили како би, изнова, попут класициста, величали њихову херојску доследност и жртву,⁷² али и како би томе придодали пресудни моменат разумности и освешћености и у часу када се себи задаје смрт. Однос класициста према традиционалној метафизици није био једносмеран. Скептицистичка учења која су поједини писци усвајали и на њима градили своје дело, стварала су амбивалентан ефекат, где се на самоубиство гледало са (хришћанским) подозрењем, а ипак су њиме биле испуњене толике драме и романи у седамнаестом веку, чиме је и стабилност догматског учења довођена у питање, а наместо (самодовољности) догме појављивала се једна неодређена тежња ка метафизичком задовољењу које би могло заменити потребу за самоубиством. Такав је случај са јансенистичком филозофијом у драмама Жана Расина:

Јансенизам ствара животни контекст из којег је ништавило једини излаз. Но, он га одбацује у име Бога, апсолутног господара живота, затварајући тако човека у замку на земљи. Једина препрека ка самоубиству је вера, коју јансенизам чини крхком проглашавајући Бога бићем чија је главна особина одсутност, бићем које по Паскаловом обрасцу настављамо да тражимо чак и након што смо га пронашли. Танка је линија која раздваја то биће од не-бића, и кад она буде избрисана, нестаће и једина препрека ка самоубиству. (Миноа 2008: 207)

Линија се, међутим, никада не брише, а и када је избрисана, самоубиство је само још један неуспех који захтева нову потрагу за бесконачним, јер је трагичка радња таква „да су сукоби у њој битно *неразрешиви*” (Голдман 1984: 584), а „у јансенистичкој мисли, у Паскаловим *Мислима* и у Расиновим трагедијама, сукоби су неразрешиви зато што једна од три личности, човек, приступа свету са неостваривим захтевом за апсолутним. Тај захтев карактерише једна ментална категорија коју ћу назвати категоријом „све или ништа““

своје љубавнице? Безначајни слабићу, чега има заједничког између Катона и тебе? Покажи ми меру заједничку тој узвишеној души и твојој. Дрски ћовече, ах, ућути! Бојим се да ћу обесветити његово име одајући му хвалу. Ко год је пријатељ врлине, треба да падне ничице пред тим светим и величанственим именом и да ћутке ода пошту успомени највећем међу људима [...] Кад Рима више није било, Римљанима је било дозвољено да престану да постоје: испунили су своје улоге на земљи; више нису имали домовину; имали су право сами да располажу собом и да себи изборе слободу коју више нису могли изборити за своју земљу [...] Али ти, ко си ти? Шта си учинио? Верујеш ли да те твоја кратковидост извињава? И да те твоја слабост ослобађа дужности, па зато што немаш ни имена ни положаја у својој домовини мање подлежеш њеним законима? И баш ти лежи да се усудиш да говориш о умирању док свој живот дугујеш својим ближњима! Научи да би смрт, онаква на какву ти помишљаш, била срамна и крадљива; то је крађа на штету људског рода. Пре него што напустиш свет, врати му оно што је за тебе учинио” (Русо 2012: 95-98).

⁷² „Немогуће је овде (у просветитељској књижевности – прим. Ђ.Р.) набројати све добровољне смрти којима су премрежени романи Бастида, Бернарденa де Сен-Пјера, Шарпентјеа, госпође де Шаријер, Дидроа, Дибоа-Фонтанела, Флоријана, Ла Диксмерија, Ла Еа, Леонара, Лесажа, Поезела де Треогата, Лувеа, госпођице де Лисан, Маривоа, Мармонтела, Муија, опата Превоа, Рењара, Ретифа де ла Бретона, госпође де Рокобони, госпође де Тансен, госпође де Вилдје, Волтера. Албер Баје је сачинио кратак преглед ових самоубистава, класирајући их према мотивима: алтруистичка самоубистава, самоубистава ради очувања части, самоубистава због гриже савести или жеље за испаштањем, самоубистава због љубави. Обавио је исти тај посао и у вези са позориштем, и из свега тога закључио: „Тако трагедија на издисају има исту поруку као што је имала при рођењу. Опат Дефонтен јој с правом пребацује да умањује `ужас самоубистава`. Не само да га комади које смо управо видели не представљају као ужасно, већ га у одређеним случајевима представљају као нормално, елегантно или обавезно решење“. Као у XVII веку, у трагедији има дивних израза којима се велича лепота тог геста” (Миноа 2008: 261-262).

(Голдман 1984: 585). Тај захтев којим Расин обликује своје јунаке да траже све, да себи присвоје или присаједине апсолут, а да увек добијају ништа и тону у суицид, већ нас неодољиво подсећа на раномодернистички захте за апсолутом који ће Достојевски спојити са самоубиством, па се ситуација или-или (или самоубиство или апсолут) код њега постиже смештањем апсолута у суицид, то јест стварањем Кириловљеве суицидалне метафизике. Хамлет може да буде у свету, он чак и испуњава његов (патријархални) налог, свети оца и гине смрћу коју Фортинбрас, дошавши на празну сцену може да интерпретира као херојску и да драму доврши у привиду задржаног и неоштећеног (испуњеног) закона. Јансенистички јунаци Расинових трагедија не могу да припадну свету јер се „Трагични човек налази наспрам релативног света, у коме су његове вредности неоствариве; у односу на тај свет оне се указују као саблазан” (Голдман 1984: 585). Између апсолутног јунака и релативног света постоји непрелазни понор. Јунак пре бира да у тај понор скочи неголи да изгради мостове према свету и тиме се и сам релативизује. Он нема проблем са самоубиством, то је све што му преостаје, али самоубиство јунака не укида и он се изнова појављује у идентичном напору, а опетовање тог напора јесте срж и суштина Расинове уметности – она се формира у бескрајном понављању бескрајне жеђи за апсолутним.

4.1.2. Сустрет у самоубиству – *Јади младог Вертера*

Просветитељство је дало замаха слободној расправи о самоубиству. Оно је чак по први пут проговорило о суицидалности без било каквог ограничавајућег отклона и суицид је, макар код појединих писаца и филозофа, какав је Дејвид Хјум, постао легитиман здраворазумски одређен и одмерен начин да се поступи у корист својевољног умирања и оде са света онда када тас на ваги живота, бића и не-бића, свим разлозима, проценама и доказима, претегне на страну смрти. Просветитељство, међутим, није могло изван разума. Ако су самоубиство подржавали, просветитељи су се упирали да га сведу на рационалну одлуку и да га тиме „нивелишу”, ослободе хришћанске осуде која је инсистирала на једнинствености суицидалног греха и сврстају га унутар свих других поступака чије је полазиште и исходиште био разум. Ако су се самоубиству противили, расправљали су само са оним заговорницима суицида или са оним примерима великих (античких) самоубица где је позивање на самоубиство или спровођење суицидалног наума било резултат претходне промишљености и оправдања чина. Лудило је остављано „на миру”, те је више изазивало сажаљење, него прекор, али се у ирационалност самоубилаштва није улазило, нити је било икакве потребе да епоха која је разум уздигла до апсолута о томе расправља или да покушава да свој говор премешта у сферу заумног и неразумљивог. Ипак, превише уопштене и на нивоу рационалне филозофије подигнуте расправе о самоубиству нису могле задовољити јавност која је тих година, у другој половини осамнаестог века, постајала све „гладнија” самоубиства, док су се ступци новинских чланака испуњавали сензационалним и мелодраматичним причама о љубавницима који су рађе полазили у смрт него што су допуштали да буду раздвојени или о младим усамљеницима и друштвеним аутсајдерима, који су умирали високопарно, остављајући за собом опроштајне поруке, свакодневно објављиване у булеварској штампи.⁷³ Уместо филозофских рецепата и „папирнатих

⁷³ „У Енглеској се та опроштајна писма често објављују у новинама, што наглашава театарност неких самоубиства, која понекад иде и до егзибиционизма. Скромне самоубице се, уосталом, и надањују причама из штампе, па преписују реченице, попут једне јаднице која је једва знала да пише и која је пронађена у Темзо 1783. године. Други се надањују славним примерима тог времена, Чатертоном или Вертером. Увек постоји

ликова”, исувише бледих и беживотних да би могли прикрити очигледност поучне функције просветитељских романа „са тезом”, тражио се *живот*,⁷⁴ судбином предодређени јунаци, посебни, са мисијом прометејском или мученичком и са самоубиствима у којима је врхунио фатум њиховог проклетства и њихове одабраности. Све су то захтеви који су, на до тада невиђен начин, повезали очекивања јавности са једном новом књижевношћу, која се управо рађала и настајала, доносећи већ на својим почецима и први велики суицидални роман – Гетеове *Јаде младога Вертера*. Не треба олако прећи преко *вертеризма* и толико пута испричане приче о гомили младих самоубица који су хрлили у смрт са Гетеовом књигом у рукама, у џеповима, на столу, или о неприликама које је сам Гете имао због погубног утицаја своје књиге, тако да је морао да се брани и оправдава, као што се више од пола века касније због романа *Мадам Бовари*, којим отпочиње модернистичко доба суицидалне поетике, пред судом морао оправдати и Гистав Флобер. Нас, међутим, ове чињенице могу интересовати само утолико што се у њима јасно огледа чудна атмосфера једног времена, на самом прагу Француске буржоаске револуције и новог доба, у коме су се, на јединствен начин, сустицали и међусобно прожимали романтичарска књижевност и готово до патологије доведена суицидална „мода” бројних брижљиво припреманих и тетрално извођених самоубиства. Ако су *Јади младога Вертера* пружили дуго очекивани и жељени образац онима који су сада могли да умру подражавајући пример свога хероја, у енглеској књижевности дешавао се обрнут процес, па је биографија младога Томаса Чатертонa, додатно фикционализована и поетички надограђена, постала „библија” новог нараштаја енглеских романтичарских песника, стварајући клише о песнику романтичару као о изабраној, особито надареној фигури, кратковеке и злосрећне судбине, са животом који „прегоревa” у бурама и потресима, а завршава се трагично, раном смрћу од болести или од своје руке. У сваком случају, овај захтев за аутентичном индивидуалном егзистенцијом која неретко завршава самоубиством, од велике је важности, јер је управо романтизам створио предуслове да се унутар јунака суицидална жеља појави као особени вид трансценденталног самопотврђивања.

Као савршен израз нових поетичких стремљења, Гетеов роман је истовремено и велика расправа са просветитељским погледом на свет, пре свега на самоубиство. У ликовима Вертера и Лотиног мужа Алберта, препознају се две стране овог епохалног дијалога, док је сама Лота, тежишна тачка и идеал коме су усмерене жеље обојице јунака у љубавном троуглу (који неодољиво подсећа на љубавни троугао Црњанскових *Сеоба*), подељена између наклоности према Алберту, који јој обећава мир и спокојство, сигурност, али и просечност малограђанске егзистенције, и према Вертеру, чије пренапрегнуто, ирационално биће буди у њој потребу за нечим другачијим и вишим у љубави, али и свест

воља да се остане господаром своје смрти у очима света и да се спрече погрешна тумачења. Опроштајне поруке, у ствари, одају жељу да се живи тако што ће се живот продужити с оне стране смрти, и тако тај гест постаје ефикаснији од човекових поступака током живота. Неки, уосталом, експлицитни захтевају да њихова писма буду објављена у новинама” (Миноа 2008: 332).

⁷⁴ Управо су појмови живота и животности, као аутентичног егзистенцијалног искуства у коме је посебно наглашен моменат ирационалног, преданости човекове силама и страстима које га надвладавају и превазилазе, доминатно присутни у аутопоетичким написима раних романтичара (у овом случају, проторомантичарске школе *Sturm und Drang*-a, којој припада и млади Гете): „Хердер говори о *живом* насупрот апстрактном уму. Жив ум је конкретан, он урања у елеменат егзистенције, несвесног, ирационалног, спонтаног, значи у мрачни, стваралачки, импулсивно-неуморан живот. Код Хердера 'живот' поприма нов, ентузијастички звук. Ехо се далеко чује. Убрзо после сусрета са Хердером, Гете ће Вертеру у уста ставити: *Свуда налазим живот, ништа до живот...*” (Зафрански 2011: 14).

да то другачије и више нужно мора завршити у међусобном уништењу или самоуништењу. У Алберту је разум, у Вертеру фаталност. Довољан је један искорак изван ускогрудо схваћене и карикатурално оцртане рационалности, па да се биће нађе у простору своје судбином предодређене трагике, ношено вртлозима страсти и необузданог ирационалног притиска који *присиљава* на самоубиство:

„Сложићеш се са мном: ми зовемо оно самртном болешћу што на природу нашу у толикој мери насрне да силе њене нешто истроши, а нешто пак онеспособи; толико, да оне више не могу ничим да се спомогну; те тако: да никоја срећна револуција не би била у стању да обнови уобичајени животни ток.

„А сад, драги мој, да применим исто то и на дух. Погледај на човека у његовој скучености; како делују утисци на њега, како се појмови у њему укоренењују, док га најзад *каква страст у порасту* (курзив Ђ.Р.) не лиши читаве његове моћи мирног расуђивања и не доведе до пропасти!”

„Узаман је што спокојни разборити човек превиђа право стање тог несрећника; и све је то узалуд што га он још и наговара! Исто онако као што ни здрав човек, крај постеље болесникове, није кадар улићи му ни трукне снаге своје!” (Гете 2017: 45)

Међутим, ако је присиљеност на суицид трагедија генија у романтизму, да ли то значи да се, код Гетеа већ, романтичарска поетика нихилистички одређује према егзистенцији? И још важније, каква је улога генија и генијалности у романтизму уколико је генијалност тек вишак страсти која производи његов фатум? Да ли је генијалан *само увид* који самоосвешћени одабраник има у своју неизбежну судбину? Уколико је уметник-Вертер само играчка у рукама беспоговорне страсти која га ништи, као што је и марионета у социјалној средини којој не припада, која га мучи и од које жели да се склони у свет свога сна о Лоти, јер „са мном праве представу као да сам марионета” (Гете 2017: 63), онда не постоји аутентични одговор уметничког бића које суицидалну ситуацију прилагођава властитој генијалности и проициљивости. Са друге стране, русоовски идеал природе, из кога романтичарска поетика црпи свој пантеизам, не може Вертеру бити од помоћи, будући да га то савршенство створеног света онемогућава да ствара, чини стварање недовољном и бледом заменом за оно већ створено: „Тако сам срећан, дражајши мој, тако сам сав потонуо у чувство спокојног опстанка, да ми од тога *пати* (курзив Ђ.Р.) уметност моја. Не бих сада могао да нацртам, ама ни један једини потез, а ипак никада нисам био већи сликар, но у овим тренуцима” (Гете 2017: 10). Придружујући се природи, као стваралштву, уметник *ствара без стварања*, губећи моменат вољног самообликовања у уметности (у изразу) који једини може да од њега начини романтичарског генија-ствараоца. Најзад, када се страст према Лоти покаже немогућом, Вертер ће одбацити природу, која више не може да му донесе нити складност (онај почетни пулсирајући моменат прожимања бића природом и осећај непотребности самосталног стварања), нити радост и усхићење:

Патим тешко, јер изгубих што ми је у животу била једина сладост: свету животворну снагу којом сам саздавао читаве светове око себе; прође, би она и прође, нема је више! Када погледам кроз прозор свој на брежуљак даљни; над њим сунце маглу пробија и обасјава ливаду тиху, а река кротка измеђ оголелих врба к мени змијуга – о, кад читава та велелепна природа тако непомићна преда мном стоји, као да је каква лакирана сличица, а ипак, све то миље кадро није да из срца мога мозгу моме, тамо горе, да му нацрпе и дотури макар и капку блаженства; и ето ти га, на,

кукавца сиња: стао ту пред лицем божјим, као какав пресахли бунар, као расушено ведро! (Гете 2017: 81-82)

Однос према природи мења се сходно променама и потресима у јунаковој души, што значи да слика природе не постоји самостално (по себи) или, ако постоји, да је то свет равнодушан и сасвим одвојен од човека. Природа је само слика природе, представа онога ко у њу гледа заљубљено или разочарано и, према томе, аутентично, али та романтичарска слика није од велике помоћи у „мономанској” јунаковој усредсређености на Лоту и на немогућу љубав, која, императивом непревладиве страсти захтева самоубиство. Природа се, дакле, трансформише у могућност стваралачког чина, али је та трансформација остварена у оном тренутку када природа више не може да буде предмет стваралаштва, јер је креативно биће сасвим заокупљено нечим другим што му већ исцртава пут ка самопоништењу. Ако уметности има и ако има уметника, Вертера, он се мора стваралачки одредити спрема онога што му је преостало и на шта су већ сведени и сужени сви видници његовог даљег бивања. Отуда, Бог није природа, спинозијански *Deus sive natura*. За Богом, за метафизиком, за уметношћу се може трагати само у „предметима са којима смо у *тесном додиру* (курзив Ђ.Р.)”: „На сваки начин, кад нас је већ бог такве створио да све и сва упоређујемо са нма самима, а нас опет са свим и свачим – то нам срећа или невоља леже у предметима са којима смо у тесном додиру, а ту опет ништа опасније нема од самоће” (Гете 2017: 59). Промена у јунаку, сасвим препуштеном силовитости своје страсти и спутаном у немогућности њеног остварења, назначавача се променом у његовој лектури. Све док природа игра активну улогу подстицаја и утехе у Вертеровом животу, његово омиљено штиво је Хомер, а хеленска класика одговара смирујућем утиску са којим Вертер посматра питоме пејзаже месташца у коме се затекао. Када, међутим, природа постане само „лакирана сличица”, а страст и патња сасвим обузму јунаково биће, лектира се мења и из аркадијских хеленских простора прелази се у мрачне и вртложне пределе Макферсоновог *Осијана*:

Осијан је истиснуо Хомера у срцу моме. Какав свет у који ме уводи Величанствени! Блудети пустаром, уз фијук олујног вихора који кроз маглуштине што се дижу са свих страна, носи и износи духове отаца по сумрачној месечини! [...] О пријатељу, хтео бих сместа, попут каквог племенитог штитонше, мач да истргнем из кора, па да ослободим, једним јединим замахом, кнеза мог од трзајних мука и живота, споро обамирајућег, па да пошаљем онда и своју душу, за њим, за полубогом ослобођеним! (Гете 2017: 80-81)

Другачија лектира није тек одраз измењеног душевног стања јунака. Она је и аутопоетички и метапоетички сигнал који имлицира да нова осећајност потребује нову поетику. У тој поетици самоубиство више није просветитељски негирано – неразумно, нити је класицистички знак неуспелог настојања да се досегне апсолут метафизике која пребива (увек) изван суицида. Није то ни шекспировска стрепња од непознатог:

„Подићи завесу и *стати иза ње* (курзив Ђ.Р.)! То је све! Па нашто скањерања и стрепње? Зато што се још не зна како изгледа тамо иза завесе? Зато што се отуд нико не враћа? И што је већ такво својство духа нашега да наслућујемо збрку и помрчину онде, где не знамо ништа одређено.“. (Гете 2017: 96)

Самоубиство је сада, и по први пут сада, кулминативни моменат и саставни део једне естетички оправдане и естетиком посредоване и уобличене егзистенцијалне ситуације.

Вертер се неће убити пре него што се стекну услови да његово самоубиство прерасте у метафизички поетички идеал, те да се и простор смрти обоготвори и испуни обећањем љубавног сусрета. Међутим, да би био сигуран да је самоубиство, у том смислу, сврсисходно, Вертер најпре мора себи доказати аутентичност оне за коју се везују и у којој врхуне сва његова осећања и страсти. Ако је Лота вредна самоубиства, онда мора постојати начин да се, изван себе и свог варљивог и узбурканог бића, дозна о њеној посебности. Томе је намењен сусрет са бесомучним младићем, у пољу. Када Вертер сазна да је младић некадашњи писар код Лотиног оца и да је полудео због љубави према њој, он заправо добија оно што је, као доказ, и тражио. Није само његова уобразиља себе везала за *случајно изабрани* предмет дивљења, него у Лоти одиста постоји нека сиренска привлачност која људе особито (Вертеровог) кова, пренапрегнуте осећајности и истањених живаца, вуче у понор лудила или смрти. Та потврда не чини Вертера срећним. Напротив, он запада у најдубље очајање, јер сада, када има доказ о Лотиној изузетности, њему је потребно и да се њена изузетност потврди у њему самом. Позитиван одговор на удварање, ма колико да је Вертер свестан да је њихова веза, спутана малограђанским конвенцијама и Лотиним заветом на мајчиној самртној постељи, неостварива „на овом свету”, значио би да Лотина посебност у јунаку такође препознаје посебност (оригиналност, романтичарску уникатност и генијалност, јединственост), те да је он достојан ње и, на тај начин, оснажен и сигуран у суду који о себи доноси:

По неки пут кажем себи: „Судба ти је јединствена све остале сретнима назови – толико мучен нико још био није.“ И тада читам песника ког, из древности праисконске, па ми је тако као да сам се загледао у своје рођено срце. Толико морам да претрадам! О, јесу ли људи и пре мене у таквом јаду пребивали. (Гете 2017: 84)

За своју јединственост, Вертер не налази пандана у свету. Он је свету супротстављен, презире његову малограђанштину и све компромисе које људи чине како би остали у животу, не желећи или се бојећи да се вежу за прави предмет љубави чак и када их та љубав гура у смрт. Постоји свет и постоје Вертер и Лота, мимо света. Постоји, међутим, и поезија. Јунакова спознаја сопствене јединости, сопственог мучеништва и сопствене спремности на жртву (самоубиство) јесте резултат поетичког самосазнања и самозаснивања његовог бића. Да би се убио, Вертер ће, у последњем покушају да из Лоте „измами” велико „Да” које очекује, учинити још једну посету, при чему Лота, већ и сама растрзана између оданости Алберту и понорног осећања које је вуче немогућој љубави према Вертеру, тражи да јој Вертер чита одломке из свог превода *Осијана*. Поезија ће, дакле, успети у ономе у чему Вертер никако не успева и Лота ће се само на тренутак предати и попустити јунаковој страсти, али је тај тренутак довољан да престану сви унутрашњи раздори и да се Вертер најзад може мирно и радосно препустити смрти са оним истим очекивањем оностраног сусрета у љубави, у поезији, са којим ће, више од једног века након Гетеа, Лаза Костић исписивати своју „*Santa Mariu della Salute*”:

Све је то пролазно, али нема те вечности која ће угулити онај живот прежарки што сам га синоћ на твојим уснама благовао, и који сад још осећам у себи! Она ме љуби! Ова рука грлила њу, ове уснице на њенима су трепериле, ова уста не њима муцала и тепала! Она је моја! Ти си моја, Лота, на веки векова. А шта то и чини што ти је Алберт муж? То би, зар, имала да буде грехота у бога на овоме свету, и за овај свет – то што те волим, то што бих хтео да те отргнем из његовог наручја у своје?

Грехота? Добро, па ја и кажњавам себе за учињени грех; ја сам окусио сву његову небеску сладост, упио сам у срце живи мелем и силу живота! Ти си од овога тренутка моја! Моја, о Лота! Ја идем напред! Идемо оцу моме, твојем оцу. Њему ћу да се изјадам и он ће ме утешити, све док ти не дођеш; тада ћу да ти полетим у сретање; зграбићу те, и остаћу са тобом, пред лицем Бескочнога, у загрљајима вековечним.

Не сањам, не бунцам у заносу. *Близу гроба јасније видим* (Курзив Ђ.Р.).
Бићемо! Видећемо се опет! *Мајку ћемо твоју видети! Ја ћу је видети, наћи, ах! и цело срце моје излити пред њом! Твоју мајку, твоју слику и прилику* (курзив Ђ.Р.).
(Гете 2017: 110)

Древни напев, Макферсонова проторомантичарска мистификација древности у *Осијану*, проговара кроз Вертера, који се преводом укључује у само биће поезије и постаје његов саставни део. Завршетак романа постављен је у контрапункту према његовом почетку. Док је на почетку Вертер немоћни стваралац, засењен савршенством природе, божјег твораштва које га окружује, он се на крају бићу поезије, бићу љубави и романтичарске страсти, прикључује у улози активног ствараоца, баш као што је и чин самоубиства последње, разумно и свесно, деловање поетиком пројављене воље. Гетеов самоубица, иако разуман, што непрестано наглашава, не покорава се више просветитељским клишеима, нити своју слободу налази у логички објашњеном и филозофски разложеном оправдању своје судбине. Он гине од своје руке онда када је његова егзистенција оправдана вером у поетичку ирационалност (у ирационалност поетичке трансценденције) и када је живот задобио смисао у тој ирационалности. Такво, разумно самоубиство, могуће је једино у књижевности, па се на размеђи двају векова, управо код Гетеа, дешава процес раздвајања филозофског и литерарног знања о суициду. То раздвајање, као нешто сасвим супротно мешавини књижевности и филозофије, у осамнаестом веку, обележиће наредно столеће, све до поновног настојања једног филозофа, Фридриха Ничеа, да филозофију (и самоубиство) врати поезији и да естетско искуство постави изнад искустава логике и рационалног сазнања. Међутим, већ са Флобером и првим његовим романима, романтичарска естетизација суицида губи на снази. Самоубиство, попут утваре, прати модернистичку књижевност, расцепљену у жељи да оспољи једно ново искуство хумане метафизике, а да то искуство буде изван суицида, који се, у романтизму већ естетизован и апотеотички уздигнут, упорно намеће као стално искушење и стална пречица доласка до поетике и доласка до унутрашње бивствене спознаје.

4.2. Модернистичко самоубиство: Флобер, Достојевски и после...

4.2.1. Гистав Флобер – бесмисао самоубиства

Од *Јада младога Вертера*, преко Флоберовог *Новембра*, до Црњансковог *Дневника о Чарнојевићу*, самоубиство ће постепено губити ореол чина у коме се постиже апотеоза естетичког живљења и постајати заблуда, обмана, варка, пут који одводи од истинске алтернативе коју модернизам страсно жели да оствари (пронађе), поетички је легитимише и метафизички оправда. Међутим, самоубиство се увек враћа. И онда када га Флобер, у *Мадам Бовари*, имплицитно осуђује, градећи читав роман на противтежи бивања ка суициду и бивања у поетици, и онда када га Достојевски интензивно спомиње и корсити у делима само да би покушао да суицидалног човка врати вери и Христу (једној другачијој вери и једном другачијем Христу) и онда када га Црњански исмева и поништава у раној прози, да би био принуђен да му се врати у свом последњем роману. Самоубиство је опсесивна тема модернизма. Са самоубиством све почиње и све се довршава. Нестанак суицида у позном модернизму значиће заправо нестанак и исцрпљеност метафизичких могућности и метафизичких претпоставки, целовитих трансценденталних система у књижевности, чиме ће се најзад и довршити једна вековна литерарна епоха.

Два романа и два различита односа према поетици суицидалног обележавају две фазе у развоју Флоберове прозе. Ако је *Новембар*, роман на коме се темељи каснија субјективистичка проза модернизма, близак Гетеовом *Вертеру*, по егзистенцијалном искуству јунака, употребљеној (аутобиографској) Ја-форми и по начину на који се аутобиографски дискурс иронишује и депатетишује увођењем фигуре приређивача (пронађеног) рукописа, *Мадам Бовари* је већ проза зрелог Флобера и другачијег идеала да се ауторско Ја не види и да се догађаји у роману развијају наизглед „сами од себе”, без упадљивог присуства ауторске руке или приповедачевих интервенција.

Епистоларна форма у *Јадима младога Вертера* идеално је послужила Гетеу да свог јунака задржава у садашњости писања и да створи два различита односа према времену. Док год Вертер пати и док год се љубав према Лоти не уобличи у њему као поетиком пројављено осећање, са надом у сусрет изван граница света и смрти, прошлост је „камен спотицања” и сећања на срећне дане са Лотом задају бол у немогућности да се Лота *сада* поседује. Међутим, чим буде изграђена поетичка ситуација љубавне узајамности, Вертер се на прошлост не осврће и његов поглед екстатички је усмерен само на будући тренутак, на метафизичко обећање и на оно што га чека и сусреће у тој будућности. Поетика укида време и антиципира само поуздање у сусрет који се одиграва у непомичном и вечном трајању.⁷⁵ Топос пронађеног рукописа у *Новембру* има посве другачију улогу. Приређивач рукописа

⁷⁵ У том, романтичарском поуздању, поверењу да је сусрет могућ, и не само могућ, већ нужен, заснован је романтичарски „уговор” са поетиком, а то је уговор без клаузула и без додатних одредаба, без пукотина и сумњи, са потпуном „суспензијом неверице”, како би то рекао Александар Јерков, јер је „суспензија неверице једна од основа роматизма, тако се заснива романтични уговор” (Јерков 2010: 178). Чим ова суспензија ослаби, чим се у њој почну појављивати знаке поетичких ставова који пројектовану слику метафизичке универзалности разграђују, показујући њено „испучало” наличје, иронија губи одлике романтичарског стишавања дискурса и његове (делимичне) депатетизације и прелази у модернистичку иронију, самосвесну у погледу немогућности да се овај идеал задржи и надаље остварује, „Романтизам снажи веру у немогуће и гради облике који повезују оностраност и трансцендентално друго. Модернизам се излаже деловању немогућег и то показује у његовим траговима у форми. Субјект остаје изложен непремостивости пукотине у распаду самог облика премештавања” (Јерков 2010: 193).

нема више потребу да свој говор меша са говором јунака, нити да Ја-облик приповедања задржава чак и тамо где он више није могућ, у смрти, у самоубиству. Форма *Вертера* показује настојање да се говор у трећем лицу, када се нужно појави, у епилогу романа, контаминира и објуми јунаковом субјективношћу, преосталим писмима, непрестаним самоисписивањем до суицида. Форма *Новембра* одваја приповедача од јунака који казује своју биографију и однос према пронађеном рукопису је објективан, хладан, сецирајући. Али и та одвојеност је привидна, јер прелазак на приповедање у трећем лицу представља логичан наставак аутобиографске нарације која сопствени живот посматра као нешто туђе и удаљено, неповратно изгубљено у прошлости и у младалачким илузијама. Супротно Гетеу, Флобер и Ја-говор објективизује и удаљава га од могућности да се обајављује изван самопоништавајућег сећања. Рукопис се прекида на оној тачки када је Ја-приповедач исцрпео своју причу о прошлости и наставља се са причом о јунаковом животу, све до самога краја, као о прошлом животу који казује приређивач. Последња реченица романа, у виду јунакове опорукe: „Препоручио је да га секцирају, из страха да га не би жива закопали, али је забранио да га балсамују” (Флобер 1920: 131) јасно упућује на модернистичку позицију трауматичног „вечног живљења”, само што то више није вечни живот у будућности, поетички хармонизованој и доведеној до логичког, суицидалног свршетка, када се у наручје смрти жури да би се овај идеал што пре остварио. То је страх, заправо ужас, да би се вечно могло бивати у оној свести која само може да сведочи о промашајима сопствене прошлости и да свој живот живи у угашености себе саме и у угашености сваке наде на (будуће) остварење смислене егзистенције: „Волим јесен. То жалосно доба добро пристаје успоменама. Када дрвеће нема више лишћа, када небо чува до у сутон риђу боју што позлађује покошену траву, слатко вам је да проматрате како се гаси све што је још ономад горело у вама” (Флобер 1920: 17). Ако је угашеност себе стање модернистичког јунака, окренутог бесмислу властитог бивања у прошлости, „слаткост” проматрања и описивања постаје једина његова нада и једина онтолошка могућност да се буде. Црњанскијанска позиција јунака-писца који своју прошлост преобликује и ресемантизује (рекреира) поверењем у писање и писмо, у *Дневнику о Чарнојевићу*, овде је већ најављена, али је ова позиција у Флоберовом роману анулирана приређивачевим наглашавањем да је јунак могао бити само осредњи писац, да је то хтео, а да је заправо *лош писац*. Космолошки циклус, који и код јеног и код другог аутора (Црњанског и Флобера) започиње из исте тачке – јесени и меланхоличног, амбивалентног бивања без смисла, завршава, код Црњанског, задржавањем јунака на почетној тачки опетоване јесени – писање је одржало меланхоличну двострукост бића, а, код Флобера, *зимом* и повратком јунака у завичај у коме, такође, не налази ништа што би га замладост везивало, а што је сада прилика да јунак себи „прекрати муке” и да заврши са својим животом:

Једног тренутка помисли не би ли му ваљало да сконча; нико га не би видео, не би имао да очекује помоћи, био би мртав за три минута; али, одмах, по антитези која је обична у тим тренутцима, његов париски живот *учинио му се правилан и пун будућности* (курзив Ђ.Р.), он је поново видео своју добру собу за рад и све спокојне дане које би још у њој имао да проведе. Међутим, гласови из понора дозивали су га, таласи су се отварали као гробнице, готови да се одмах опет склопе над њим и да га смотају у своје мокре боре...(Флобер 1920: 129-130)

Одбацивање самоубиства није само последица једног (мета)поетичког одговора, колизије са романтичарском апотезом суицида, јер је тај раскид објављен већ на почетку

романа и већ на почетку је јасно да Флобер са јетком иронијом разграђује гетеовске идеале љубави и постсуицидалног сусрета у поетици. Љупкост и понорност Лотина, њена посебност и постављеност изван света и изван „угушујуће” малограђанске стварности, претпостављена је у *Новембру* пролазној, чулној и обмањујућој љубави са прецвалом милосницом Маријом, која је такође мимо света, али не зато што је посебна, већ зато што је од света одбачена. Осећај одбачености, јединствености у одбацивању, а не јединствености у бићу које природно тежи да, у генијалности и другојачијости, дође до своје истинске постојбине и слободе, изнад света, живота, других, преовлађује Флоберовим романом и доноси сасвим нову осећајност јунака изглобљеног из света, као *отуђеника* и *странца*, обескорењеног и обесмишљеног. Романтичарска жеља занавек је запречена, а позоришне кулисе, иза којих се одигравају све оне љубавне приче о којима јунак сања, непрелазна су баријера и иронијски наглашена (епохална) немогућност да се такво шта може икада везати за аутентично егзистенцијално искуство: „Али позоришна рампа ми се чињаше браном опсене; *преко ње* (Курзив Ћ.Р.) је постојала за ме васиона љубави и поезије, страсти ту бејаху лепше и звучније, шуме и двори растураху се као дим, силфиде су силазиле са небеса, све је певало, све је волело” (Флобер 1920: 25). Лаж је љубав на позорници и лаж је љубав у књигама, којима Вертер потврђује особеност властитог бића и властитих осећања и страсти:

Ове страсти, које бих хтео да имам, почео сам да проучавам у књигама. Људски живот се за ме вртео око две или три мисли, око две или три речи, око којих се све окретало, као сателити око своје звезде. Ја сам тако населио свој свемир извесним бројем златних сунаца; љубавне приче су се постављале у мојој глави одмах до лепих револуција, лепе страсти према великим злочинствима. (Флобер 1920: 29)

Међутим, поетичка деконструкција суицидалности, само је једна страна разматрања овог феномена у *Новембру*. Друга је такође везана за Гетеа, али се не односи на поетику романа, колико на промену статуса јунака у наступајућој епохи. Несумњиво је да, када се јунаку одузму сви прерогативи изузет(н)ости, што га одвајају од заједнице и присаједињују вишој, космолошко-поетичкој реалности, суицид мора бити чин нихилистичког самопоништења, самоочајање доведено до апсолутне консеквентности. Тако је Флобер и могао да утиче на обликовање суицидалне поетике и у двадесетом веку (рецимо, у српској модерни), при чему је нихилистичкој самосвести био придодат и ничеански моменат (трансцендиране) воље. Ипак, у овоме јунаку је присутно и нешто друго, једна црта, већ најављеног, боваризма. За Гетеа, самоубиство је чин којим се биће малограђанштине разликује и раздваја од бића аутентичног (према томе, посебног, другачијег) јунака. Малограђанин никада не иде до краја. И ако препозна онај свима усађени осећај јединствености предмета за који се његова осећања везују, он ће радије изабрати компромис него „херојску” смрт и потпуно (доследно) жртвовање. Флоберов јунак је такав малограђанин. Слике париског живота, о коме се претходно суди са највећим могућим ниподаштавањем и презиром, постају изненада спасоносне, угодне и утешне, када се треба одлучити на скок са литице. Ничег посебног у овом малограђанину дубоких неуроza и плитке даровитости. А опет је он посебан у трауми коју осећа и због које вреди написати читав један роман и сплести га око његовог живота. То трауматизовано биће, расцепљено између две могућности постојања, којима припада и којима никада не може припадати, слика је и прилика новог, модернистичког јунака, који нема корена јер не пребива нигде.

Недаровитост га спречава да своју ускомешану осећајност доведе до израза, до поетичког апсолута који би јој пружио оправдање. Жеља за останком у малограђанском свету, у ситним удобностима и ситном животу свакодневице, не допушта му да изврши самоубиство, чак и када нихилистичко осећање не оставља никаквих другачији могућности да би се живот и свет могли променити, када нема будућности и утехе изузев самообмањујућег момента наде, чија је функција једино да завара суицид док се живот одмах након пропуштене шансе да се заврши са собом, враћа у исту бесмислену колотечину: „Стојао је на висинама, одакле се земља са свима њеним грчевима губи пред погледом. Тако има болова, чија величина подиже човека изнад себе сама и доводи до презира свега земаљскога. Ако ови не убијају, од њих ослобађа само самоубиство. *Он се није убио, живео је даље* (курзив Ђ.Р.)” (Флобер 1920: 125). Живот у трауми гори је и тежи од самоубиства, али је самоубиство запречено и заувек одложено деловањем малограђанске свести, која има сву власт над јунаков у таквим тренуцима. Зато је једини начин природна смрт, у очајању, бесмислу, ништавности и, као последњи напор немоћног духа, тестаментарни захтев да се тело сасвим уништи, јер, за разлику од вертеровске трајности, песничком метафизиком загарантоване и радосне у смрти, ова је трајност бесмисла толико трауматична да јој можда ни смрт не може обезбедити спокој.⁷⁶

Јунак *Новембра* можда не умире, свакако се не убија. Ема Бовари пак извршава самоубиство, иако је, по осећању света и једне жеље без покрића, сасвим блиска овом јунаку. Шта је предодредило Флобера да у судбинама, готово истоветним, испише два различита исхода и да допусти (суицидални) чин, у *Новембру* немогућ и недопустив? Завршна реченица *Новембра*, двојаког значења и смисла, можда пружа одговор на ово питање. У егзистенцијалном смислу, у односу на фабулу и на судбину јунака који се, ма са које дистанце да то чини, ипак обраћа у рукопису из свог приповедачког јаства, та реченица је захтев који подцртава снагу трауме и тражи за себе увереност да се након смрти ипак неће и даље бити жив, на неки начин, у животу у коме је све обесмишљено. Са друге стране, реченица је и Флоберов прикривени налог да он, приповедач „из потаје”, може да сецира и да својим језиком и својим списатељским умећем доведе до књижевног израза ову самопосматрану судбину. Несигурност је, међутим, остала, и Флобер је, након *Новембра*, заувек презрео и одбацио аутобиографски дискурс и роман у првом лицу. Јер, аутобиографски начин приповедања никако није могао задовољити Флоберову амбицију да се иронијом сасвим одвоји и да биће приповедача не буде ни у каквом додиру са бићем јунака, те да се и његов неуспех не пренесе на неуспех писца у оној тачки у којој егзистенција лика јесте егзистирање самога приповедача и где јунак који се не убија, већ пребива у својој малограђанској трауми, може бити и аутопоетика коју идентична траума опхрвава и мучи, па је недаровити јунак мера „недаровитости” писца који не држи све конце у својим рукама и не може се поставити у доминантан положај онога који свет свога наратива уређује по властитој вољи. Све ове дилеме отклоњене су у роману *Госпођа Бовари*. Када Ема Бовари, нашавши се у потпуном ћорсокаку разочараности и увида у лажност и неостваривост својих плаховитих жеља, посегне за отровом, тај догађај је, ма колико то

⁷⁶ „Тако се, преко идеје о низу и истоветности прошлост сједињује са садашњошћу, а садашњост са будућношћу, да би сачињавала исту једноличну потку. Напред, назад, унедоглед, простире се трајање, као хомогена временска маса. Али поступком који ће касније преузети Маларме у сонету *Лабуд*, та разастрта маса се шири због саме своје једноличности, а прошли и будући видици који је сачињавају изједначавају се, мешају, спајају, тако да се напоследку све своди на једну једину животну тачку у којој се кочимо и у којој се гушимо. Време је празнина унутар које увек постоји увек исти тренутак који не доноси ништа” (Пуле 1993: 295-296).

парадоксално деловало, велика „победа” приповедача који има снаге да уништи Ему, то јест да самоубиством јунакиње убије оно што његово приповедање угрожава.⁷⁷

Према томе, потребно је поћи од следећег: Ема умире зато што је романописац Флобер одлучио да напише књигу о смрти једне жене. Његов избор свакако не објашњава чињеница да је у то доба град Руен био потресен самоубиством прељубнице. То је само једна од многобројних тема којима се он бавио у свом животу. А свакако није био привученом друштвеном поруком тог догађаја. Друштвени проблеми никада га нису интересовали, као ни моралне поруке. *Његова једина брига увек је била само књижевност, чиста књижевност* (курзив Ђ.Р.). Дакле, проблем је открити какав је однос између Емине смрти и бригае о чистој књижевности. Управо то је оно за чим се трага у наводно погрешном питању: зашто је било *неопходно* убити Ему Бовари? (Рансијер 2008: 54)

Рансијер јасно упућује на модернистички поступак Флоберове прозе. Брига за „чисту књижевност” превазилази све разлоге друштвене условљености јунакињине судбине. Ма колико да можемо бранити тезу о реалистичкој (поетичкој) подлози романа, који се завршава Омеовим аморалним успињањем на друштвеној лествици, Емином посрнулошћу и страхом од незајажљивих поверилаца, ипак је самоубиство изазвано нечим другим и привидно очигледни разлози за суицид, да се не открију афере, да се не укаља добар глас, да се у смрт оде згађен над самим собом и над својом грешношћу зобг изневеравања свих конвенција које намеће малограђанска средина, само су опсена којом Флобер задовољава једну форму (реалистичког романа), а да се иза ње крије нешто више и да то *више*, када је прокоцкано и изневерено, креира модернистичку ситуацију самоубиства у *Госпођи Бовари*. Емина жеља, која чини саму срж њеног бића и која је једнаке снаге, једнаког интензитета као и вертеровска романтична страст, непрекидно излаже јунакињу мучењима тако да је читав роман исписан у знаку узалудне потраге за *објектима* задовољења те жеље. Флобер жељу не негира, нити је Ема Бовари карикатура своје жеље. Стање трауматичне „жељности” природно је стање модернистичког јунака, у њему је садржан епохални новум Флоберове прозе. Карикирају се само „погрешни” начини да се жеља представи и да јој се дају јасне и реалне контуре, да се, дакле, поствари оно што *жеља жели*. Екстремни облик постварања сопствене жеље чини од Еме карикатуру. То да живот јесте или да би могао да буде, да би *морао* да буде пустоловина из петпарачких романа, бежање са љубавником у Париз, скривање, опасност, низање узбуђења и држање себе у једном стању повишеног интензитета и раздражености бића, вазда изван колотечине, изван понављања година и дана у увек истом браку и увек истој свакодневици, вештачки је начин (и ово *вештачки* треба подвући) да се постигне оно што је романтичарском јунаку прирођено и „од Бога усађено”. Чак и када сумња у себе, такав јунак ће наћи, десиће му се, прави предмет своје љубави, и, отклањајући све дилеме око властите одабраности и одабраности оног другог, завршиће живот у савршеној реализацији трансцендентног, онотолошко-поетички постављеног, идеала. Емина жеља је, међутим, незауостављива и нема бољег примера у литератури за

⁷⁷ Да такав поступак није усамљени случај у модернистичкој књижевности, потврђује и Андрићева „Прича о везирином слону”. Позномодернистички расап метафизичких претпоставки Андрићевог приповедања, као доказивања онтолошке вредности приче, дат је у лику везира Целалудина, чије ће самоубиство, а затим и, вољом писца, недовршени натпис на гробу, бити залог привремене победе модернистичке поетике, која, након те смрти, ипак наставља да живи своју позлеђеност и трауму и да се надаље, у Андрићевом делу, деконструише и растаче.

Шопенхауерову вољу која биће тера да жели и да жели све више, до суицида, до смрти, него што је то Флоберов роман. Отуда, јунакиња не може бити потпуна карикатура ни у својој жељи, али ни у предметима којима жељи удовољава. Иако је очигледан донкихотски подтекст у роману, Ема се не „храни” само безвредном булеварском литературом. Она чита и Балзака, Нервала, Ламартина, чита велика дела роматизма и реализма. То што у њима налази само површна узбуђења, оно што у њима *жели* да нађе, а што одступа од истинских порука и књижевне вредности ових романа, не значи да је Емин провинцијски дух та дела свео на меру једне малограђанске свести, колико да се вредност поруке избрисала и нестала у новом времену. Ако тумачење издигнемо на раван општепоетичког разматрања, *Госпођа Бовари* није (само) реалистички роман, јер се јунакињина жеља не може обухватити или не може сасвим обухватити узроцима друштвене природе, политичког уређења, односом између провинције и града (Руана) или велеграда (Париза). Ема не осваја престоницу, попут Жилијена Сорела, нити има амбицију да успе у друштву и у великом свету на начин на који се успех вреднује у реализму. Она то заправо жели, али само у мислима и у сањаријама које никада не доспевају до свога испуњења, јер треба да остану то – недосањани снови, као, за модернизам, изгубљени циљеви једне поетике које више нема. Још мање се може говорити о романтизму, са којим се Флобер, на начин и у форми примереној романтичарским романима, пре свега Гетеовом *Вертеру*, „обрачунава” већ у *Новембру*. Ипак, упућивање на романтизам је неопходно, јер, уза сва поређења између Еме Бовари и јунака Флоберовог првог романа, постоји и „насушна” потреба да се две епохе уведу у роман и поставе једна уз другу, како би се показала ништавност и превазиђеност модела по којима оне трансцендирају егзистенцију својих јунака. Роматичарско и реалистичко биће синтетизују се у Емином лику, надмећући се једно са другим и искључујући и онемогућавајући једно друго. Када би Ема желела богатство или друштвени статус она би то могла да оствари, као што то чини Оме, бацањем под ноге сваке моралности и потпуним предавањем слепој амбицији. Али, она је и „роматична” јунакиња са, већ помало смешним, трагикомичним поносом, преузетим из књига, и са жељом да у виконтима, грофовима и начитаним генијима оцвалог романтизма, пронађе истинску *романсу*, романтичарску љубав, па им се предаје са истом наивношћу са којом и јунак у *Новембру* упорно трага за „љубавницом”, без тежње ка раскоши, изузев ако та раскош не објављује бајковити наратив о двоје заувек срећних и заљубљених. Са друге стране, метафизички захтев романтизма анулира се ралним, постваривањем, предметима које Ема сакупља око себе, а који су само кулисе, картонска кич-амбалажа, гипсани одливци, бледи мимезис онога што роматизам пружа само у фикцији и што се овде јасно распознаје као *празна фикционалност*. Нема љубавника, као што нема ни Бога који сједињује. Нема љубави и нема вере, нема „суспензије неверице” (Јерков 2010: 178). Молитва уздиже и одуховљује, води ка небеским сферама, али само утолико што се таква омамљеност региструје у златним реликвијама, у мирису свећа и тамјана, у необичним и раскошно обојеним призорима Христових страдања и мука и у узбуђењу које ти посебни животи носе са собом, а са којима се Ема истога часа поистовећује:

Тако је она живела, и никад није излазила из топле школске атмосфере, међу тим женама белог лица које су носиле крунице са бакарним крстовима, тонући лагано у мистичну чежњу којом одишу мириси са олтара, свежина крстионица и лелујава светлост воштаница. Уместо да прати проповед, она је у свом молитвенику гледала побожне, плавим оивичене сличице, а волела је болесну овцу, Свето Срце прободено оштрим стрелама, или јадног Исуса који је падао идући ка свом крсту. Да

би своје тело изложила мукама, покушала је да *цео један дан* (курзив Ђ.Р.) не једе ништа. Настојала је да смисли неки завет који би могла да испуни. (Флобер 2004: 33)

Отужни приказ самртнице која се у последњем напору подиже да страшно пољуби Христово тело на распећу, јер „тада Ема издужи врат као неко ко је жедан, и приљубивши усне *на тело Богочовека* (курзив Ђ.Р.), она на њега, свом снагом на издисају, положи најстраснији љубани пољубац који је икада дала” (Флобер 2004: 285), одјек је романтичарске идентификације јунака са богочовеком, Христом, од кога остаје само тело и само путени ерос, па пољубац упућен у жељи за оностраним сједињењем не може доћи у сусрету који спаја оностраност и оностраност. Он може доћи само са ове стране, банализован до свештеничке реликвије и сведен на чулну жељу из које је изгнана свака метафизика љубави, а устоличен празни еротизам, не тело и душа, већ само тело или само душа која се тражи, а себе налази увек у опипљивом. Христ је распеће, реквизит, љубавник је превртљивац и многоженац, жељан да привремено задовољи своју похоту, а суицид и смрт нису више радосна, романтична урањања у сан, како то Ема испрва мисли: „„Ах! па смрт није баш тако страшна!“ мислила је, „заспаћу и све ће бити свршено!“” (Флобер 2004: 278), већ дуга и болна агонија, споро распадање тела, приказано, до најситнијих детаља, са језивом натуралистичком прецизношћу описа:

Убрзо она поче да повраћа крв. Усне јој се још више стиснуше. Удови су јој били згрчени, тело јој прекрише тамне мрље, а њено било се осећало под прстима као затегнута жица, као струна на харфи која само што није пукла.

Затим стаде ужасно да јауче. Проклињала је отров, њега је кривила, *преклињала га је да пожури* (курзив Ђ.Р.), и својим укоченим рукама одгурнула би све што је Шарл, и сам безумнији од ње, покушао да јој да да попије. (Флобер 2004: 281)

У роматизму самоубиство је позив, са вером, у сан. У реализму, то је излаз из немогуће противречности у коју биће запада вођено сопственим осећајима и још увек присутним осећањем повреде друштвених конвенција (таква је смрт Толстојеве Ане Карењине). У модернизму, суицид је дуготрајна агонија, грозничав мисао живог мртваца, који остацима свог свесног бића познаје сву ништавност постојања и схвата ужас сопствене одлуке и непостојање било какве метафизике у том чину и науку. Ема се не убија зато што је доспела у безизлазну позицију због дугова. Она би то још и могла преживети, нарочито са „млаким” Шарлом, који јој и најтеже грехе опрашта. Убија се када види да се врши попис ствари у њеној кући и када схвати да након тог пописивања и без спасоносног декора који је заклањао сву празнину њеног живота и бивања, не остаје више ништа за шта би вредело даље постојати. Јунакиња, међутим, превиђа, да је преостало још нешто што није дала у залог, а то је њено тело. Распадање тела, његово мрцварење до смрти, довршава и последњи сан Еме Бовари – сан о самоубиству. Ипак, ту није крај. Као што у *Новембру* јунак жели да се сецирањем, обдукцијом, обезбеди од вечног трајања трауме која се зове живот, тако и Ема и у смрти остаје оно што је била, спуштајући страствени пољубац на Христово тело на распећу. Упркос свему, модернистичка жеља, стање трауматичне будности и „немира од века”, претрајава чак и саму смрт (ако смрти уопште има). Рансијер лепо издваја Флоберову жељу од жеље своје јунакиње. Њен избор је погрешан:

Једина његова (Флоберова – прим. Ђ.Р.) брига је уметност. Тиче се чвора који повезује уметничку једнакост и ту нову поделу чулног која задовољства духа чини доступним свима. У томе је други проблем који се више не тиче друштвеног поретка, већ саме уметности ако будућност уметности зависи од нових неразлучивих односа између уметности и живота који не припада уметности, и ако је та неразлучивост доступна било коме, шта онда остаје уметности да заснује своју посебност? Нови рецепт на којем се заснива различитост уметности доводи и до њеног пада у неодређеност једног живота који се меша у све оно што припада уметности као што се уметност меша у све оно што чини живот. Да би се избегла оваква последица потребно је раздвојити две једнакости, одвојити два различита начина на које се тумачи неодређеност уметности и неуметности. Мора постојати исправан и погрешан начин тумачења неодређености. Јер онда аутор може тај погрешан начин да представи у свом лику. Он мора да изгради лик *као своју супротност* (курзив Ђ.Р.), као антиуметника. Исправан уметнички начин тумачења неодређености састоји се у увођењу те неодређености у саму књигу, у књигу као књигу. Погрешан начин, начин који спроводи лик, састоји се у њеном увођењу у стварни живот. Тако се пут којим иде лик одваја од оног којим се креће уметник. (Рансијер 2008: 60-61)

Али, да ли је избор који препознаје немогућност избора и претпоставља му писање о тој немогућности, као своју поетичку (модернистичку) алтернативу, пра̀ви? Да јесте, поверење у писму било би сасвим довољно да заснује нову метафизику у књижевности као метафизику самога писања. Међутим, модернизам је увек нешто више од тога и увек је двојачко одређен, као метафизика и као смрт. Уколико писање одиста задовољава једну страну жеђи за метафизиком, оно јесте и писање о тој жеђи која се испољава у трансцендентној немогућности која писање надилази. Флоберова жеља није Емина жеља када показује погрешку у њеном избору, али Флоберова жеља јесте Емина жеља када показује жељу да се нешто изабере. На крају крајева, да је идал објективистичког писања, стилистичке савршености и једне самодовољне естетике довољан да писца сасвим одвоји од своје јунакиње, зар би Флобер икада могао рећи „Ема Бовари то сам ја”?

4.2.2. Достојевсков човекобог као парадигма модернистичког суицидалног јунака

На самом почетку свог *Мита о Сизифу*, у некој врсти пролога који најављује тему целе ове књиге и немогућност да се о било чему у тој књизи говори ако се наведена претпоставка покаже истинитом, Албер Ками пише:

Постоји само један доиста озбиљан филозофски проблем – самоубиство. Судити о томе да ли има или нема смисла живјети значи одговорити на основно питање филозофије. Остало: да ли свијет има три димензије, да ли дух има девет или дванаест категорија долази након тога. То су игарије; треба прије свега одговорити на ово питање. (Ками 1987: 15)

У *Дневнику писца* за 1876. годину, који ће једним својим делом бити посвећен и питању самоубиства, примерима и разјашњењима тог чина у складу са захтевима новог времена – времена самоубица, појавиће се код Достојевског запитаност готово идентична Камијевој, али са сасвим другачијим приоритетом: „Без највише идеје, међутим, не може да постоје ни човек ни нација. А на земљи постоји само једна једина највиша идеја, и то је

идеја о бесмртности људске душе – све остале »више« идеје живота *проистичу из ове једине*” (Достојевски 1981: 393). Очито је да Ками парафразира Достојевскову изјаву са јасном свешћу о промени унутар кључне парадигме за једну епоху која је, са Камијем, већ на издисају. Описан је цео лук. Ако су за Достојевског ново време и криза модерног човека понајбоље изражени једним осећањем – равнодушности, које је последица изгубљене вере у метафизику спасења и бесмртности душе, и једним чином – самоубиством, као човековим одговором на неподношљивост таквог сазнања, за Камија се бесмртна душа, нити било какав универзални метафизички наротив, више и не узимају у озбиљно разматрање, него је равнодушност, као самосвест о апсурдном бивању и живљење са том равнодушношћу, постало последње уточиште (пост)модерног човека, а самоубиство је заправо, и то се у овој књизи и доказује, један од (додуше прикривених) начина да човек и даље себе обмањује и да упорно трансцендира своје постојање иако нема сумње да је трансценденција једном за свагда изгубљена и потрошена у животу колико и у филозофији и литератури. Поворке самоубица, логичних, алогичних, верујућих и неверујућих, насељавају Достојевсково дело и показују на најбољи начин колико се овај феномен усталио и заузео доминатно место у мисли јунака раног модернизма, што претходно већ уочавамо и код Флобера. Има код Достојевског, међутим, и нечега што је различито у односу на виђење суицидалне поетике код Флобера. Проблем самоубиства подстиче руског романијера много више на промишљање, на разумевање суицида са онтичке, сазнајне, идејне стране, него са стране метапоетике и промишљања о властитом писању (самоисписивању) и метафизичком оспољењу стила. Смернице су јасно зацртане у *Дневнику писца* и Достојевски, чак ни ту, где је писање израз здраворазумске полемике и сучељавања мишљења са другим, не осуђује суицид у духу догматичке максиме која би одузимала сваку даљу потребу за расправом. Самоубиство није ништаван, кукавички чин оних који су презрели идеју вечног живљења и бесмртности душе зато што су једнострано приказани као ништарије, атеисти и бесомучници. О суициду промишљају управо модерни (модернистички) виши духови који то питање морају поставити заједно са питањем постојања Бога и универзалне трансценденције оличене у хришћанској вери и у фигури Христа, чије је саможртвовање за Достојевског, као и за Шопенхауера, нешто што се од самоубиства одваја и посматра у светлости свеопште љубави према човеку и човечанству, дочим самоубиство јесте израз изгубљене вере, па ако је и метафизички програм, он се брзо извргава у своју супротност и прелази у себичност и мржњу:

Мој самоубица је ватрени присталица своје идеје о неминовности самоубиства, и није неки равнодушан и »гвозден« човек. Он доиста пати и мучи се, и ја сам то, чини ми се, јасно приказао. Њему је очито јасно да он не може да живи, он зна да је у праву и да није могућно побијати га. Пред њим су јасно истакнута она велика првобитна питања: »због чега живети ако је човек схватио да је живети као животиња недостојно човека, да је то недовољно и ненормално? Шта онда може, у таквом случају, човека да задржава на земљи?« На та питања он не може да нађе одговора, и он то зна иако је схватио да постоји »хармонија целине« – како он каже – али каже он даље, »ја то не схватам, нити ћу имати снаге да икад схватим, и онда то што нећу да суделујем у тој хармонији целине – долази само по себи«. Ето, баш то што му је тако јасно – то га је убило. У чему је невоља? У чему се он вара? Сва је невоља у томе што је изгубио веру у бесмртност.

Он је страшно тежио (тежио је томе док је био жив и тражио је то с болом) измирењу, хтео је да га нађе у »љубави према човечанству«: »Ако нећу ја, човечанство ће можда бити срећно, оно ће једном достићи хармонију. Та би мисао

могла да ме задржи на земљи» – признаје он. Наравно, то је великодушна мисао, *великодушна и мученичка* (курзив Ђ.Р.). Али, убеђење да је живот човечанства у целини, у суштини, само један момент као и његов живот лично, и да ће се сутра, када та »хармонија« буде остварена (ако се уопште сме веровати да се овај сан може остварити), и човечанство претворити у исту овакву *нулу* (курзив Ђ.Р.), као што је и он сâм, према оним спорним природним законима – *и то све после толиких невоља које су поднете због остварења овог сна* (курзив Ђ.Р.) – пред таквом идејом његов дух устаје на побуну до изнемоглости, буни се управо због оне љубави према човечанству у целини и – по закону рефлекса идеја – то у њему убија управо и саму ту љубав према човечанству. (Достојевски 1981: 393-394)

Посве је јасно да програм „суицидалног човека“, назовимо га тако, уопштено, у складу са Достојевским дискурсом суицида као идејно-идеолошког опредељења, мора одступити од велике (највеће) идеје самомучеништва и свесног пристанка на жртву, која врхуни у лику Христа и у пројављеној „благој висти“ о опросту грехова и о бесмртности душе. Из нуле не може постати један, нити било које мноштво, које се ствара сном о хуманој, човекољубивој егзистенцији без Бога (без Христа), не може бити ништа друго до нула. Паралела је успостављена, математика сасвим прецизна, и она ће у *Злим дусима* добити свој савршени израз. Достојевски не осуђује самоубиство. Штавише, самоубица је самомученик, само-жртва, али он *само* то и остаје, без способности да се жртвује за Другог или за друге, упркос томе што *логични самоубица*, богоборац, Прометеј, управо то и жели, да буде жртва једног новог, хармонијски устројеног, човечанства. Модернистички самоубица, дакле, понавља Христа, несвесно му је окренут и он је верујући у неверици, попут Кирилова у *Злим дусима*, запитан над смислом свега постојећег, усмерен ка идеји универзалног смисла. Али, он себе уништава без вере у бесмртност душе, презирући метафизику оностраности и постављајући се на место „Бога, који је мртав“, као сасвим модерни иницијатор другачије, хумане трансценденције. За њега, покорити се у вери, покорити се нечему што је сазнајно недостижно и што не може испунити потребу да се позитивистички или на ма који други начин, представи тај Бог који измиче, а што јесте позиција и Достојевсковог и Флоберовог јунака/јунакиње (и модернистичког јунака уопште), значи пристати на безмерну тиранију Бога, који одузимањем спознаје, сладострасно мучи људе – своју паству, те је једини одговор борба и ниподаштавање божанског да би се на његовом месту устоличио самоубица, као нови и једини могући, нововековни Христ:

– Ја сам дужан да објавим неверовање у Бога – рече Кирилов ходајући по соби. – За мене узвишеније идеје нема до да Бог не постоји. За мене говори сва људска историја. Човек је учинио само то што је измислио Бога, да живи и не убија се; у томе је цела светска историја до данас. *Ја једини у светској историји нисам хтео да измислим Бога, то је први пут* (курзив Ђ.Р.). Нека сазнаду једном засвагда [...]

А ко да сазна? – подстицаше га он (Верховенски – прим. Ђ.Р.). – Овде смо ја и ви; Липутин, ваљда?

– Сви да сазнају; сви ће сазнати... Нема ништа тајно што не би постало јавно. То је *Он* рекао.

Он с грозничавим одушевљењем показа на икону Спаситељеву пред којом је горео жижак [...]

– Знате шта, ја мислим да ви верујете можда више него поп.

– У кога? У Њега? Слушај – застаде Кирилов, а непомичан и занет поглед беше упро испред себе. – Слушај, велику идеју: Био је на земљи један дан, а у средини земље стајала су три крста. Један на крсту је веорвао толико да рече другом: „Данас ћеш бити са мношћом у рају“. Сврши се дан, оба умреше, одоше, и не нађоше нити рај нити ускрснуће. Не обистинисе речено обећање. Слушај: *Овај човек био је већи од свих на земљи* (курзив Ђ.Р.), сачињавао је оно зашто она треба да живи. Цела планета и све што је на њој без тога човека је – само лудило. *Таквог човека није било ни пре ни после њега, а чудо је било. У томе и јесте чудо што није било и неће бити таквога. никад* (курзив Ђ.Р.). А кад је тако, ако природни закони нису пожалили ни Овога, а ни чудо своје нису пожалили, него и њега натерали да живи усред лажи и умре за лаж, онда је, дакле, и цела планета лаж и стоји на лажи и глумом подсмеху, Мора да су и сами закони планете лаж и ђаволов водвиљ. Па зашто живети? (Достојевски 2009: 585-586)

Позивање на „слабост“ Христову, на оно што је људско у његовој природи, што је код Гетеа представљало знак усклађења узвишеног јунака са (донекле) „униженим“ Христом, али све са намером да се роматичарски јунак и Христ поистовете и да се јунак преда вери у могућност оностраног сусрета са вољеним бићем, постаје код Кирилова израз невере, обмане и лажи, којој је подлегао и сам Христ, као „највећи од нас“. Суицидални јунак није атеиста, он верује „као поп“, како иронично примећује Верховенски, али он верује у недостижност (изданог) Христовог примера, а не у хришћанску идеју о трансценденцији, бесмртности и селидби душа, последњем дану и ускрсењу. Христова жртва за друге мора се ослободити оностраног залога егзистенције, те лажи и обмане, и учинити се аутентичном у Кирилову, који ће саможртвовање *објавити* кроз самоубиство, као нову „благовест“ и као нови уговор, постхришћански и постметафизички завет (тестамент) са човечанством:

„Ја, Алексеј Кирилов, објављујем“...

– Стој! Нећу. Ко ме објављујем?

Кирилов се тресао као у грозници. Изгледа да га је ова изјава, и нека нарочита изненадна мисао нању, одједном целог прогутала, као какав излаз на који је његов измучени дух бурно налетео, макар само за тренутак.

– Ко ме објављујем? Хоћу да знам коме?

– *Ником, свима, првом ко прочита. Нашта одређеност? Целом свету!* (курзив Ђ.Р.)

– Целом свету? Браво! И да не буде као кајање. Нећу да буде као кајање и нећу властима! (Достојевски 2009: 587)

Ако је објава самоубиства суштински везана за нову веру у којој се може сазнавати до граница људском уму доступних, то јест до самога суицида, она је истинско испуњење Христових речи да „све тајно постане јавно“, а да се несазнато тајно одбаци као лаж и глупост јалове утехе. Међутим, иронични обрт, у коме за Кириловљеву објаву не сазнаје нико (или готово нико) и где се проука новог човекољубља објављује признањем гнусног убиства које јунак није починио, сасвим анулира домете и дејства једне тако успостављене суицидалне метафизике. Оно што, као јасна порука и јасно остварен чин, треба све да разјасни и да Кирилова учини весником и творцем другачијег човечанства, одлази у заборав и тајновитост, далеко (и апсолутно) ништавнију од оне тајновитости вере на коју се Кирилов обрушава. Дејство тог поништења је двоструко. Са једне стране, порука не налази пут, не због стицаја околности, везаних за фабулу романа, већ зато што таква порука и не

може пронаћи пут и усталити се као објава наспрам оне објаве, која, по дубоком Достојевском уверењу, једина аутентична и једина истинита, и у модерним временима може и мора да налази утемељење у човеку природној потреби за Богом и бесмртношћу: „»Ако је вера у бесмртност толико потребна за човеков живот, онда је она нормално стање човеково – а кад је већ тако, онда и бесмртност човекове душе *несумњиво постоји*«” (Достојевски 1981: 395). Са друге стране, приказавши Кириловљеве последње тренутке и његов самосвесни увид у ништавило одлуке којом је био окупиран читавог свог живота, већ Достојевски ускраћује модернизму ону велику наду да се у тренутку својевољног одласка, преломљене и донете одлуке о самоубиству може у животу познати смрт и проговорити из ње дискурсом живог мртваца (о томе нам је већ у роману *Госпођа Бовари* говорио и Флобер). Одлуку о повлачењу обараца и о коначном самоуништењу не доноси више Кирилов, него њиме управља неко други или нешто друго што га је, као злодух и демонска сила, већ обузело, па узвикује из њега „– Сад, сад, сад, сад!... ” (Достојевски 2009: 591) и натерује на суицид биће које није само одрођено од Бога, а Бог је у његовој христоликој природи, него је препуштено на милост и немилост дијаболичкој власти, која ће се у књижевности модернизма надаље транспоновати и појављивати на различите начине и у различитим формама, у Гетеовом *Фаусту*, *Злих духа*, а своју коначну трансформацију имати у Мановом *Доктору Фаустусу* и Црњанскомом *Роману о Лондону*. Све ово пак није довољно да бисмо опозицију, ма како јасно она деловала и бивала наизглед довршеном и употпуњеном, поставили са сигурношћу једног аргументованог пишевог суда. Јер, има у тој тајновитости суицидалног још нечега што остаје несхваћено и неразјашњено. Није то само узалудно објављење наспрам правој објави, већ је то и објављење које модернистичком упорношћу и тежњом за недоумицом, свешћу да када се и све каже, остаје нека тајновитост нереченог, чува самоубиство у простору који привлачи тајновитост по себи. Богоборац је проказан, иако се са њим саосећа, иако је он идеал „новохришћанског” човека, заправо Христа без Бога. Он је проказан зато што је уведен у напетост однос из кога се његова идеја, као идеја и као сазнање (епистемологија), негативноонтолошки одређује. Да је Кирилов остао једини самоубица у роману, могли бисмо оправдати претпоставку *о тези* која се јунаком користи зарад свог образложења и оправдања. Међутим, насупрот Кирилову стоји Ставрогин, цинични и апсурдни самоубица, који се не може увести ни у какве системе универзалног мишљења, теорије, метафизике. Он је истински апсурдни човек Камијев и није случајно што је на почетку поглавља о апсурдном човеку Ками ставио цитат из *Злих духа* који се односи на Ставрогина, а не на Кирилова: „*Ако Ставрогин вјерује, он не вјерује да вјерује. Ако не вјерује, он не вјерује да не вјерује*” (Ками 1987: 77). А опет је Ками писао о Кирилову. И Алварез је писао о Кирилову, и Фридман и Бланшо. Кирилов је напросто погодан да се проговори из дискурса филозофије и књижевне теорије о самоубиству. Ставрогин не само да није подобан таквим херменеутичким разматрањима, он је немогућ за описивање, као измицање које се не да свести у било какве калупе јасно оцртаних система размишљања. Ставрогин је пол суицидалне тајне и вишак кириловљевског дискурса када самоубиство више није неуспех који потврђује жељу за традиционалном метафизиком и у измењеним условима Достојевскове поетике, него је, како је већ речено, *тајна по себи*. То је *plus ultra* Достојевскове суицидалне поетике који иде изван и изнад жеље да се хришћанској метафизици придају нови облици и нови видови Бога који је љубав и који своје милосрђе шири на све, па и на самоубице, које је Бог још од Августина „напустио”, а што јесте пишев наука када Кирилова чини симпатичним и вредним жаљења, христоликим а обманутим, чак трагичним, или када Кротку пушта да се са прозора баци у смрт са

Богородичином иконом у наручју. Достојевски тако жели да „залечи рану” коју је и његов модернизам отворио на телу традиционалног хришћанства, јер ништа тако не оспорава Бога у његовој примарној, новозаветној улози да буде самилостан и да прашта, као онај један случај на који ће, у епохи ослабљене вере, указати модернистичка поетика. То да постоји неко деловање или неки чин који је без сумње неопростив, удара на сам темељ идеје о свеопштем опросту и о великој човекољубивости хришћанства. Зато ће несазнатљивост Бога бити искоришћена да се суицидални грех, у тој несазнатљивости, покаже као конструкција човека и као резултат површних и погрешних интерпретација:

– А како ви, Макар Ивановичу, гледате на грех самоубиства? – запитах га тим поводом.

– Самоубиство је највећи грех људски – одговори он уздахнувши; – *и ту је једино Господ судија, јер једино он зна све, све границе и меру* (курзив Ђ.Р.). А ми треба неизоставно да се молимо богу за таквога грешника. Кад год чујеш за какав грех, ти се пред спавање помоли топло богу за грешника; макар само уздихни богу за њега, баш да га и ниси познавао – утолико ће твоја молитва за њега пре стићи богу.

– А хоће ли му помоћи моја молитва *ако је већ осуђен* (курзив Ђ.Р.)?

– Откуд знаш? Многи, ах, многи не верују, и заводе тиме оне који не знају; *али ти их не слушај, јер они ни сами не знају куда лутају* (курзив Ђ.Р.). Молитва за осуђеног која потиче од живог човека уистину стиже до бога. (Достојевски 1973: 442)

Достојевски прави заокрет од идејности ка метапоетици, ка питању језика и дискурзивног ситуирања суицидално немогућег када о самоубиству проговара изван оног слоја који подразумева (идеологизовано) хришћанско разумевање суицида. Ако се Кирилов лиши свог маничног програма да постане Бог и творац новог човечанства које ће његовим самоубиством бити искупљено и ако се лиши, са тим нужно повезаних, погубних утицаја боравка на Западу и упознавања са „напредним” (позитивистичким) политичко-идеолошким и научним доктринама, његов лик не остаје сасвим испражњен, већ носи у себи и неки урођени немир, фаталистичку обележеност јунака који је спреман да заврши са собом чим му се у будућности отвори и укаже идеалан моменат, „право време” да се оде. Та предодређеност је плодно тле на коме касније израста Кириловљева филозофија, док трауму рођења одаје јунаков језик, са упадљивим погрешкама у граматички које делују зачудно ако се зна да долазе од човека чија се образовност (школованост) и звање инжењера непрестано наглашавају:

Ја... ја не знам – збуни се он изненада – не знам како други, а ја осећам да не могу као сваки. Сваки мисли, *и затим одмах мисли на друго* (курзив Ђ.Р.). Ја не могу на друго, *ја целога живота мислим само једно* (курзив Ђ.Р.). Мене је Бог целога живота мучио – заврши он изненадно с чудноватом експанзивношћу.

– Реците ако допустите питање, зашто ви правилно руски не говорите? Да нисте заборавили за ових пет година, у туђини?

– Зар неправилно? Не знам. Не, није због туђине, *ја тако говорим откад знам за себе* (курзив Ђ.Р.)... мени је свеједно. (Достојевски 2009: 109)

Специфичност овог дијалога, у коме са Кириловим разговара сам приповедач, преушен у фигуру наратора романа и сведока збивања око којих се групише фабула, огледа

се у заинтересованости за ону страну јунакове личности која ће другима бити неважна, а заправо је од кључног значаја за Достојевсково виђење самоубиства. Наиме, нико се, изузев приповедача, не интересује за Кириловљев језик, нити за доба у коме је до његове свести доспела идеја о томе да се треба убити. Сви остали дијалози, а лик Кирилова се у роману профилише искључиво путем дијалога, са Верховенским, Ставрогином, Шатовим, представљају „позиве” на које јунак спремно и опширно одговара, образлажући идејну основу своје (суицидалне) мисије. Једино ће приповедач дијалог водити *као ислеђење*, јер му је потребно да истакне да се Кирилов није променио на Западу, као што ни његов језик није искварен дугим боравком „на страни”, већ да је самоубиство, као опсесија и *једина мисао* у њега усађено и у њему присутно са првим тренуцима (само)свесног бивања. Кириловљева збуњеност, замуцкивање, „не-знање” удвостручује говорни хендикеп, будући да се логика јасног изражавања, већ поремећена постојањем суицидалне основе бића и његовог (искључивог) суицидалног усмерења, деконструираше до потпуне пометености када треба проговорити о самоубиству по себи, односно када самоубиство треба да проговори из себе, лишено дискурзивног оклопа (калупа) у који је смештено као идејна негација хришћанства. Овај моменат „вавилонске” пометње у човеку који страшно жели да себе издигне до Бога, ствара језичку празнину (пукотину, зјап) којом се осветљава немогућност говора и писања о ономе што је дискурзивно неухватљиво и, самим тим, трансцендирано – о самоубиству и о Богу. Тамо где је хришћански Бог „морао” да однесе превагу у складу са свиме што је Достојевски у *Дневнику* записивао о суициду, као о лажном путу, и о бесмртности душе која је истина, јер је неисцрпна човекова потреба, појављује се равнотежа. Самоубиство је нова (модернистичка) вера, ништа мањег притежања од хришћанске вере и ништа мање немогућа од ње. Идентитет хумане метафизике, метафизике и поетике самоубиства, који се показује и устоличава на обзору новог доба у књижевности постављен је у исту равну са опадајућим идентитетом хришћанске метафизике и грчевитом жељом да се тај идентитет сачува и оправда, а да се већ има свест о неповратности процеса који нужно посведочава један велики губитак и један „немогући добитак”. На месту на коме се, у Достојевском делу, постепено губи и нестаје „велика мисао” о бесмртности и о Христу, самоубиство тек постаје и тек улази у књижевност да се у њој задржи све до свога нестанка којим ће бити оглашен довршетак једне епохе и једне поетике обележене узалудним настојањима да се изгубљено поврати и да се из те узалудности метанаративност, мета-литерарност, самоисписивање и самосвест текста у писању о губитку, поставе за достојну алтернативу ономе што, у суштини, сачињава трауму књижевности двадесетог века.

4.2.3. Кафка, Рилке, Фокнер – суицидални двадесети век

Са Флобером и Достојевским конституисани су сви параметри, све могућности и сви даљи путеви развоја модернистичке поетике суицида. У двадесетом веку одговор на „добачено” питање о суициду, о некој могућој његовој метафизици или не-метафизичности, о „пригодности” овога феномена да постане носећа греда нове поетике (нових поетика), није јединствен. Ако има суицидалне метафизике у књижевности двадесетог века, она не може анахроно понављати оно што је у деветнаестом веку већ речено и написано, а већ је код Достојевског утврђена и трансцендентна вредност суицидалности, као што је оспољена и немоћ да се та трансценденција у дискурсу, у писму и писању, може имати. Доведено до идентитета са губитком Бога и сведено на „празну” веру, „чисто” самоубиство је немогуће

онолико колико је немогућом постала и хришћанска трансценденција. Отуда ће, у двадесетом веку, однос према поетици суицида бити различит, али свакако одређен овим сазнањем. Са једне стране, постоји очита тенденција, посебно након Првог светског рата, да се суицидална ситуација до крајности иронизује и да се гротескним, трагикомичним или чак смешним прикаже чин који је у својој основи (по себи) трагичан. У складу са ничеанским виђењем модерности у литератури као процеса детрагизације или, боље речено, неоствариве трагичности која мора у себи понети нешто комично и њиме испунити властиту недостатност да се саобрази трагичком апсолуту, за Ничеа заувек изгубљеном у просторима предсократовске антике, послератни модернизам и авангардна књижевност, свако на свој начин, поигравају се са идејом суицида, али са заједничким ставом да је катастрофа првог великог (глобалног) сукоба сасвим обесмислила и исцрпila сваку даљу могућност да се у књижевности трагичко искуство може представљати онако како је то чињено у литератури деветнаестог и у првој деценији двадесетог века. То, наравно, не значи да се везе прекидају јер се и модели суицидално-комичног изнова налазе код Достојевског, али се те позиције сада радикализују, па, ако је „Сан смешног човека” прво дело у коме ће суицид бити доведен до смеха, јер треба поднети „смешност” себе према свету у доброту, наивности и вери, у Мишкиновом идиотизму, да се не би био смешан пред Богом, у самоубиству, авангарда ће суицид начинити *напросто смешним*, забавним, игривим, иако су то игре са сопственим животом, без икакве противтеже у некој супротстављеној метафизици или систему за којим се мора трагати и у чијем знаку се дело мора конструисати. Тако је *дадаистичко самоубиство* анти-естетички чин, заправо естетика антиестетског и (анти)естетизација властите егзистенције са укинутим границама између уметности и живота и са оспоравањем сваке идеје уметничког као засебног и врхунавног, то јест привилегованог начина да се биће дискурзивно осмисли и изрази (да се трансцендира кроз уметност):

Пошто је дадаизам настао као одговор на слом европске културе током првог светског рата, , пошто је гневно потврђивао својом бесмисленошћу бесмисленост традиционалних вредности, за једног правог дадаисту самоубиство је било неизбежно, скоро дужност, крајње дело уметности. То је Кириловљева логика, али лишена свог ослобађајућег очаја, кривице и страсти. Самоубиство би за дадаисту *једноставно било логичка шала* (курзив Ћ.Р.). Разуме се, под условом да они верују у логику. А пошто у њу нису веровали, више су волели да шала буде само психопатска. (Алварез 1975: 184)

Насупрот најрадикалнијим правцима авангарде, послератни (и, делом, предратни) модернизам, који јесте трагао за трансценденцијом, пре свега за трансценденцијом уметничког израза као аутентичног и изворног искуства и сведочења уметничког „да *може* да умре, да је смрт опет за њега једна могућност, да је догађај којим он излази из могућег и припада немогућем, међутим, у његовом господарењу и да се ту налази крајњи тренутак његове могућности” (Бланшо 1960: 222), не излаже суицид подсмеху, како би се подсмехнуо свему и себи обезбедио позицију неодговорности и слободе, неспутаног изворишта смеха и (само)разарајуће ироније. У таквој књижевности је самоубиство мање смешно, а много више гротескно и трагикомично. Гротескно је лице Достојевсковог Кирилова, лице лутке од воска, „поседнутог”, укопаног и спремног да изврши чин над којим више нема никакву контролу и којим, након потписаног *уговора* и „лажног” признања, већ

управља нешто друго. Нека *демонска механика*, изван јунакове воље и самосвести, просудиће када Кирилов, већ мртав, има коначно да повуче ороз и пуца у слепоочницу:

Али кад дође сасвим близу, он (Верховенски – прим. Ђ.Р.) опет стаде као укопан, још јаче престрављен, што је главно, он се престравио зато што се *фигура* (курзив Ђ.Р.), иако је он викнуо и помамно полетео, чак и не мрдну, нити трепну; оста сасвим као скамењена или као да је од воска. На лицу фигуре видело се неприродно бледило, црне очи су биле укочене и гледале у неку тачку у простору. (Достојевски 2009: 591)

Трагикомичан је, са друге стране, покушај на смрт болесног и измученог Иполита, у *Идиоту*, да себи прекине муке пиштољем чији метак остаје упорно закочен у цеви јер је јунак, случајно или намерно, заборавио да у оружје „метне капислу“:

Тешко је описати жалосну сцену која је сад наступила. Првобитну збуњеност и општи страх брзо замени смех; неки чак грохотно прснуше у смех налазећи у томе злураду наладу. Иполит је јецао као у хистерији, кршио руке, обраћао се свима редом, чак и Фердишченку кога је ухватио био обема рукама и клео му се да је заборавио – „заборавих сасвим случајно, а не намерно“ да метне капислу, да су „те каписле ето све ту, у његовом џепу од прслука, десет комада“ (он их показиваше свима редом); да капислу није метнуо раније бојећи се да пиштољ не опали још у џепу; да је рачунао да ће имати времена и доцније да је метне, кад устреба, али је ето заборавио. (Достојевски 2006: 449)

Гротесно и трагикомично сусрећу се у Достојевској поетици суицидалног, али никада као сврха по себи. То је заправо моменат који треба превладати, а читаоца, ако се јунак убија, односно самога јунака, ако самоубиство не успева, треба поучити ономе што остаје као онтолошка алтернатива самоубиству – патњи и животу у вери, у смерности, у Христу.

Достојевски задржава у своје приповедању и даље постојећи однос између гротескног и узвишеног, па је гротескна и трагикомична само ситуација, тренутак крајње егзистенцијалне напетости у којој се суицид врши или не врши, да би тај тренутак потом био растерећен, а свету била враћена нада која онемогућава да биће света сасвим потоне у гротеску. У модернистичкој (експресионистичкој) књижевности, првих деценија двадесетог века, са све снажнијим губитком метафизичких упоришта, у којима Достојевски још увек налази утеху и оправдање живота и света, гротескно ће се сасвим проширити и у потпуности населити приповедање, стварајући слику апсурдног и немогућег света, разореног и обесмишљеног из кога воде само два могућа пута. Може се, попут Рилкеа (или Црњанског), начинити одступница и гротески света који призива гротескни суицид, претпоставити нова метафизика, метафизика писања (самоисписивања) и (ауто)поетички (аутобиографски) профилисаног јунака, као у Рилкеовим *Записима Малтеа Лауридса Бригеа* (или у Црњанскомом *Дневнику о Чарнојевићу*)⁷⁸ или се може у апсурду дотерати до краја и апсурдност потенцирати до аутопоетичке дезорганизације која прелази у комичку, а

⁷⁸ Код Црњанског ова два процеса иду један за другим и проистичу један из другог. *Дневник о Чарнојевићу* изграђен је на гротескним и трагикомичним самоубиствима и на одбацивању суицидалне поетике у *Маски*, *Причама о мушком* и раним приповеткама (посебно приповеци „Адам и Ева“).

трансценденцију не укида, колико је негира и задржава у негацији, што је случај са Кафкиним приповеткама и романима:

Свако Кафкино дело трага за једним потврђивањем које би хтело да се постигне негацијом, потврђивањем које, чим се појави, прикрије се, причини се лажним и тако искључује из потврђивања, чинећи поново потврђивање могућим. То је разлог зашто узгледа толико неумесно рећи за такав свет да не познаје трансценденцију. Трансценденција је управо оно потврђивање које се може потврдити само негацијом. Самим тим што је порицана, она постоји; самим тим што се ту не налази, она је присутна. Мртви бог је нашао у овом делу неку врсту упечатљиве одмазде. Јер га његова смрт не лишпава ни његове моћи, ни његовог безграничног ауторитета, ни његове непогрешивости: мртав, он је само још страшнији, још више неповредљив, у борби у којој нема више могућности да буде побеђен. (Бланшо 1960: 244-245)

Ако је поседник писма, у Рилкеовом (и Црњанскомом) приповедању, истовремено и јунак романа, једно Ја које своју (ауто)биографију записује са поверењем у оригиналност и једниственост себе у том писму, одмичући се од суицида као (авангардног) чина, недопустивог, јер изводи из (ауто)поетике у не-поетичну егзистенцију и поистовећује се са нечим што је, изван поетике, посве обесмишљено, препознато као лаж и тиме деконструисано, Кафкине самоубице су, по правилу, они јунаци, који, мислећи да поседују писмо (у дословном и пренесеном значењу), бивају разуверени и натерани на суицид или тиме што поседници писма нису само они, па је њихово писање самообмана коју је одавно прозрео, а у ћутању сакирвао, мртви ауторитет оца, Бога, идеологије, или поседници писма јесу само они (и они га љубоморно чувају за себе), али је њихово читање тог писма доведено у сумњу од стране неког трећег, чиме се опет губи аутентичност и писма и писања. У приповеци „Пресуда” јунак пише писмо некадашњем пријатељу који се неколико година раније преселио у Петроград и сада живи са колонијом немачких трговаца на Истоку. Зачуђујућа брига да се ова преписка води само за себе и у своје име, да се из ње изостави свако други, отац и супруга, и да се пише о догађајима наизглед неважним, догађајима који и не заслужују да се нађу у једном конвенционалном писму или су догађаји важни, али се не дешавају јунаку, већ неком „другом”,⁷⁹ показује потребу да се писмом формирани идентитет конституише изван свега онога што идентитет традиционално заснива у континуитету са традицијом, породицом, оцем-Богом, политиком. Отуђени пријатељ, неприпадајући ни своме завичају, нити месту свога пресељења, јесте удвостручена пројекција јунака који тежи да се писмом удвоји у ономе кога писмо гради као већ отуђеног. Када га притисак сумњичаве заручнице, *натера* да у писму спомене њихову веридбу, јунак се мора обратити оцу, остарелом, обудовелом и наизглед сасвим ослабелом и немоћном, јер је пристанак на женин ауторитет моменат посрнућа и кварења самосвојности писма, која се може искупити једино обраћањем врховном ауторитету и потврђивањем његове немоћи, односно сопствене моћи да се писмо и писање и даље поседују. Очево изненадно буђење,

⁷⁹ „Зато се Георг ограничио на то да пријатељу увек пише само о безначајним догађајима, *онако како се они без реда гомилају у сећању* (курзив Ђ.Р.) кад човек размишља у тихи недељни дан. Желео је једино да не наруши представу коју је у овом дугом међувремену пријатељ морао стећи о завичајном граду и на коју се навикао. Тако се Георгу десило да је свог пријатеља три пута, у три писам која је делио подужи временски размак, обавестио о веридби неког неважног човека с неком исто тако неважном девојком, све док се пријатељ, сасвим против Георгове намере, није напослетку почео занимати за тај значајни догађај” (Кафка 2018: 110-111).

подругљиви смех и „разоткривање преваре”, да се дописивање са пријатељем све време одвијало у некој врсти „двоструког књиговодства”, те да су очева писма пријатељу побијала све што је јунак, Грегор, писао, мислећи да пријатеља, отуђеног себе, за себе и задржава, натерује јунака у самоубиство, али по очевој наредби, па се Кафкин „негативни трансцендент” испољава као (пот)пуна моћ онога што би суицидалним чином требало онтолошко-поетички негирати:

„Што сам се забављао данас кад си дошао и упитао треба ли да пишеш пријатељу о веридби. Па он све зна, глупи дечаче, он све зна! Ја сам му писао, јер си *заборавио да ми одузмеш прибор за писање* (курзив Ђ.Р.). Зато он већ годинама не долази, њему је све познато сто пута боље него теби, и он левом руком гужва твоја писма, непочитана, док у десној држи моја и чита их!“

Од одушевљења је витлао руком више главе. „Њему је све хиљаду пута боље познато!“ викао је [...]

„Колико си оклевао док ниси постао зрео! Мајка је морала умрети, није могла дочекати тај радосни дан, пријатељ пропада у својој Русији, већ пре три године *био је жут и за бацање* (курзив Ђ.Р.), а ја – видиш и сам како је са мном. За тако нешто ти имаш очи!“

„Мотрио си, значи, на мене!“ узвикну Георг.

Отац сажаљиво рече узгред: „То си вероватно хтео раније да кажеш. Сад је то сасвим неприкладно.“

И продужи гласније: „*Сад знаш, дакле, шта је још постојало осим тебе, досад си знао само за себе* (курзив Ђ.Р.)! Невино дете, то си ти истински био, али још истинскије си био паклен човек! И зато знај: осуђујем те сада на смрт дављењем!“ (Кафка 2018: 119-120)

Друга приповетка, „У кажњеничкој колонији”, креира савим обрнуту ситуацију, померајући идеју о поретку са породичног на друштвено-идеолошки (тоталитарно-епистемолошки) ауторитет. Јунак више није онај који пише, већ онај који не уме да чита, чиме, својом онемогућеношћу у читању записа који му са поносом показује официр задужен за извођење смртних казни на машини коју је осмислио преминули *стари капетан*, изазива самоубиство официра, то јест ствара у њему потребу да се на властитом примеру увери у делотворност механизма:

„*Сад већ све знам* (курзив Ђ.Р.)“, рече путник кад се официр поново врати к њему. „Осим оног најважнијег“, рече овај, ухвати путника за мишицу и показа увис: „Тамо у цртачу се налази механизам који одређује кретање дрљаче, и тај механизам регулише према цртежу на који гласи пресуда. Још употребљавам цртеже бившег команданта. Ево их“ – и извуче неколико листова из лиснице – „али вам их, нажалост, не могу дати у руке, они су најдрагоценије што имам. Седите, показаћу вам их са ове раздаљине, па ћете све моћи лепо да видите.“ И показа први лист. Путник је жело да каже нешто похвално, *али видео је само линије налик на лавиринт, које су безброј пута секле једна другу и које су тако густо прекривале хартију да су се с муком разазнавали бели међупростори* (курзив Ђ.Р.). „Читајте“, рече официр. „Не могу“, рече путник. „Па јасно је“, рече официр. „Врло је вешто изведено“, рече путник околишећи, „али ништа не могу да одгонетнем.“ „Да“, рече официр, насмеја се и врати лисницу у џеп, „то није ђачки краснопис. То се мора дуго читати. Најзад бисте се и ви свакако разабрали у томе. Наравно, то не сме да буде једноставно написано; јер не треба да убије одмах, већ просечно тек у року ид дванаест сати;

прекретница је прорачуната за шести сат. Према томе, сам запис морају окружавати многе, многе шаре; стварни запис иде око тела само у облику узаног појаса; остали део тела је намењен за украсе“. (Кафка 2018: 187)

Недодирљив и нечитљив, рукопис-лабиринт утврђује тренутак поетичке нечитљивости традиције, али посредно потврђује и неисписивост нове поетике, јер се покварени механизам, који, наместо да на официровом телу испише пресуду и кривицу, официра бode и усмрђује на месту, отвара могућности двоструког тумачења. Са једне стране, идеолошко читање (и писање) је лажно, будући да је само параван за претрајавајући *демонски механизам* (у функцији у којој је овај механизам већ споменут код Достојевског) који делује самовољно и који се не може дискурзивно означавати, ишчитавати или оправдавати. Са друге стране, основна идеја експресионистичке поетике, која захтева да се на месту истрошене и одвећ платонистички интерпетиране хришћанске метафизике појави тело (или оно што у приповеци постоји као писмо непосредно уз тело, око тела), као залог новог аутопетичког уписивања (код Растка Петровића на пример), такође је неделотворна, јер се уписивање у тело одвија путем насиља (то је само изврнути лик једне изнова идеологизоване позиције) и јер је уписивање у тело, као писмо тела, немогуће. Уписује се самоубиство, а долази до убиства и уписује се писмо, а настаје празан знак, тачка убода, насилна смрт.

Изван смеха, гротеске и трагикомичних ситуација, из којих махом настаје суицидална поезија и проза авангарде и модернизма у првих неколико деценија двадесетого века, постоје и дела и школе која још увек призивају суицид на начин утешног и једино могућег (једино оправданог) разрешења егзистенцијалних недоумица, које, са протоком епохе, све више нарастају, оспоравајући трансцендентне основе оне поетике која се формирала у предратном и послератном периоду. У српској књижевности, поетика суицида доживеће свој позномодернистички нестанак, као немоћ да се поетички експлицира или чак *прикаже* самоубиство. У романима тока свести, а посебно у Фокнеровом роману *Бука и бес*, суицидалност постаје делом приповедане (и метаприповедне) прошлости, као негативног апсолута који се не отвара ка будућности и тиме потпуно укида сваки облик трансценденције, па и суицидалне, јер је она увек нужан захтев (пружање) ка тренутку у коме се самоубиство дешава, а који треба да донесе или победу „апсурдне“ воље или говор и писмо објављено из саме смрти. Ако је Црњански, у *Роману о Лондону*, ефекат кулминације суицидалног догађаја, који би требало да буде тема и опсесија читавог романа, анулирао, сместивши Рјепнинову идеју о суициду на сам почетак приче, у позицију вечитог закашњења, јер идеални моменат када је требало извршити самоубиство вазда пребива у некој изгубљеној прошлости и у неповратном сећању на њу, Фокнер је то учинио формалним „заробљавањем“ приче (једног од делова романа) о самоубиству Квентина Компсона између других прича, темпорално означених. Самоубиство јесте кулминативни тренутак, али је кулминативни тренутак *у једној од прича* и само је *једна од тема*, јер свака прича има своју тачку кулминације (климакса) и свака од тих тачака једнако је онтолошки вредна и онтолошки ништавна у прошлости која не припада никоме:

У класичном роману радња садржи неки чвор: то је убиство оца Карамазова, то је сусрет Едуара и Бернара у *Ковачима лажног новца*. Узалуд бисте тражили тај чвор у *Буци и бесу*. Је ли то Бенцијево кастрирање? Кедина бедна љубавна авантура? Квентиново самоубиство? Џејсонова мржња према нећаци? Свака епизода, чим се

размотри, отвара се и открива за собом друге епизоде, све друге епизоде. (Сартр 1981: 187)

Отуда се, како то и Сартр каже, догађаји у роману, ове климактичке тачке, међусобно не подупиру, нити разјашњавају, већ се у повезивању разводњавају, губећи сваку могућност да се око њих конструише један једини смисао исприповеданог. Додуше, писац доноси привидно уцеловљење и он, на почетку, пише „ПИШЧЕВ ПРЕДГОВОР (*накнадно додат роману*)”, генеалогiju породичног стабла Компсонових и кратка објашњења (кратку биографију) свакога од њих. Међутим, то што заокружује причу из угла објављеног приповедача поремећено је његовом неодлучношћу у вези са местом на коме, у роману, треба да стоји овај предговор. Предговор је немогући поговор, а поговор је немогућ јер се прича о прошлости не може закључити на своме крају (на крају приповести). Она се, као жељени, а немогући довршетак, појављује на првој страници, са *немоћним* приповедачем који може додати тек једну заграду (једну фусноту) да упути на своју немоћ у писању епиплога који *мора* постати пролог (сличну дилему, само у обрнутом поретку ствари, налазимо и у Кишовом *Пешчанику*, са „Писмом или садржајем” (Киш 2004: 230), чије је „логично место” на почетку романа, а исписује се на његовом крају). Тиме се глас приповедача, чија би реч, по свим мерилима традиционалног виђења приповедачеве фигуре, морала бити „последња”, придружује у прошлост потонулим гласовима јунака, постајући први у том низу „изгубљених гласова” и припадајући, парадоскално, прошлости коју је сам створио. Самоубиство пак, ако га посматрамо као идеју могућег трансцендирања бића, не може бити садржано у прошлости. Када је у прошлости, самоубиство је нераскидиво везано за егзистенцију коју жели да одбаци, од које жели да се одвоји, и самим тим, потпуно бесмислено. Суицид се на прошлост сме надовезивати само уколико је тај чин према прошлости (традицији) негирајући. У смислу времена (темпоралности) самоубиство је *садашњост* која са прошлошћу раскида и *садашњост* која припада будућности – вољном потонућу у ништа (вољност је метафизика), романтичарској нади у сусрет, којом се превазилази жал за прошлим, јер прошлост спутава и онемогућава сусретање или модернистичкој нади која у себи носи идеологем жртве за другачије, слободније и боље човечанство (Достојевски). Код Фокнера, чија се слика суицида готово идеално поклапа са Сартовом филозофијом суицидалности, као дела бивствовања, према томе и дела прошлости и свеобухватности бића које не може да прекине са собом, време је сасвим лишено будућности, а садашњост је мутно и нејасно поимање тренутка који се намах прелива у прошлост. Фокнерова прошлост гута све:

У *Буци и бесу* све се одвија иза кулиса: ништа се не догађа, све се догодило. То дозвољава да се разуме чудна формула једног јунака књиге: »Ја нисам, ја сам био.« У том истом смислу Фокнер може од човека да направи један збир без будућности: »суму својих климатких искустава«, »збир сопствених несрећа«, »суму оног што поседује«. Сваког тренутка се повлачи црта, пошто је садашњост само некаква неоправдана гласина, *некаква прошла будућност* (курзив Ђ.Р.). (Сартр 1981: 189)

Самосвест о времену (егзистенцијална и приповедачка) буди код јунака жељу да самоубиству изнова подари смисао тако што ће се са временом обрачунати, јер је „Несрећа човека у томе што је темпоралан” (Сартр 1981: 187). У *Роману о Лондону* илузија засебне временитости суицида одржава се чудним случајем да Рјепнинов сат никако не може бити

наштелован да своје време усклади са временом на лондонском Биг Бену. Кириловљев сат стаје када јунак (уз помоћ Верховенског) одреди час свога самоубиства. Дедин сат, у *Буци и бесу*, породично наслеђе и завештање, непрестано, међутим, откуцава. Чак и уништен, разбијен, са истргнутих казаљакама, јер самоубиству треба дати смисао у раскиду са временитошћу, он и даље куца и одбројава календарско време, године, дане, часове, минуте:

Пришао сам орману и узео сат, с лицем још непрестано окренутим наопако. Ударио сам стаклом о угао ормана и покупио комаде стакла у шаку и ставио га у пепелјару а онда сам истргао казаљке и ставио их исто тако у пепелјару. Сат је и даље куцао. Окренуо сам га на лице, бели бројчаник с точкићима која чине тик-так тик-так не знајући зашто. (Фокнер 2004: 97)

Не ради се, дакле, о сату, о опредмећивању једног симбола, већ о симболу који је постао свеприсутан и неопходан да се у њега сажме све што егзистенцију чини нужно временитом, а самоубиство немогућим. Као наслеђе, сат је *носилац поруке* која се преноси са колена на колена, а у ствари је никада остварени захтев да се прекине са временом и да се, на тај начин прекине са породицом, коју прошлост окупира и окамењује држећи је у чврстом загрљају дегенерације и родоскврнућа:

То је био дедин сат и кад ми га је отац давао рекао ми је, *предајем ти гробницу сваке наде и жеље* (курзив Ђ.Р.); болно је али сасвим вероватно да ћеш захваљујући њему доћи до свести о ништавности свега што је људско и да он твоје личне потребе *неће задовољити нимало боље но шта је задовољио потребе твога оца и деде* (Курзив Ђ.Р.). Дајем ти га не да те опомиње на време, него да би понекад за тренутак могао заборавити на њега и да не би трошио своју снагу упињући се да га освојиш. (Фокнер 2004: 93)

И да сата нема, да је Квентину могуће уништити га, а не безнадежно окренути његово лице ка светлости онда када је извесно да га не може уништити, он би и даље постојао, јер је унутрашња траума јунака и породице, инцестуозним везама нераскидиво сливене, постала траума читавог света, космоса, природе и других предмета који јунака окружују а неким својим невидљивим својством и сами куцају и откуцавају. Нема се где склонити од тог света који сваким својим делићем сведочи темпоралност:

Устао сам и пришао орману и завукао руку у њега и напипао сат и окренуо га лицем доле и вратио се у постељу. Али је сенка од прозорског оквира још била тамо, *а ја сам се био извежбао да по њој погодим време скоро у минут* (курзив Ђ.Р.), те сам морао да јој окренем леђа, *осећајући како ме сврбе очи што су их некад животиње имале у врх главе на њеној задњој страни* (курзив Ђ.Р.). (Фокнер 2004: 94)

Наратив тока свести, приповедање у презенту или перфекту властитога постојања као једнога „сада” или једнога „било је-био сам”, онемогућава да се проживи суицидално искуство и да се свешћу фотографски ухвати и задржи у дискурсу моменат сопствене смрти. Заправо би то био најбољи пут ка идеалу говора из смрти за којим жуди суицидална поетика одвајкада, у модернизму особито. Али, баш зато што је такав начин приповедања идеалан да поменуто искуство обухвати и представи, он ће још јаче истицати и оспољавати своју немоћ да то учини, задржавајући јунака у прошлости и одлажући без прекида догађај

његовог самоубиства. Квентин се или сећа, причајући своју верзију, своју варијанту приче која се у свестима различитих јунка прелама, допуњава и мења, или живи своју суицидалну садашњост као сталну забављеност ситницама и као сталну потребу да се заборављеном враћа. То није заборавност као суицидални заборав егзистенције или као суицидално сећање које прошавше негира, већ заборавност која жели да се сети где је шта оставила и да полазак у суицид до „бесвести” разлаже на кратке временске одсеке (секунде, минуте, сате) када се треба вратити и учинити још нешто да би се самоубиству похитало (а хитања нема) сасвим спремно, у ствари увек неспремно, јер увек постоји остатак неурађеног, неучињеног у свету и увек има времена за још штогод, а то „још штогод” јесте суицид неослобођен сопствене темпоралне трауме:

Обукао сам капут. Шривово писмо је пуцкало кроз тканину, те га извадих и прочитах адресу, и ставих га у џеп са стране. Онда сам однео сат у Шривову собу и положио га на његово сто затим се вратио у своју собу и узео чисту марамицу и дошао до врата и ставио руку на прекидач од светлости. Онда сам се сетио да нисам опрао зубе, те поново отворих путничку торбу. Нашао сам своју четкицу за зубе и узео неку Шривову пасту и изишао и опрао зубе. Осушио сам четкицу стежући је колико сам могао и вратио сам је у торбу и затворио је, и поново се упутио вратима. Пре но што сам искључио светлост *обазро сам се око себе да видим има ли још чега* (курзив Ђ.Р.), онда сам приметио да сам заборавио шешир. Морао сам да прођем поред поште и био сам сигуран да ћу сусрести кога од њих, а они ће помислити да сам неки харвардски новајлија који се прави као да је студент четврте године. Заборавио сам и њега да очеткам, али Шрив је имао четку, те више нисам морао да отварам торбу. (Фокнер 2004: 188)

Фокнеровим романом довршава се суицидална поетика модернизма. Наравно, то није последње модернистичко дело о суициду, иако је у фази позног модернизма вероватно најзначајније, али то јесте дело које најављује и прецизно обликује фазу преокрета у промишљању самоубиства у књижевности. Даљи развој модернизма могао је ићи само у прилог фокнеровској немогућности да се метафизичко и поетичко суицида захвате другачије до као његово губљење и нестанак. Српска књижевност препознаће ову немогућност и искористити је у најбољим својим романима. Највећи српски приповедачи, Андрић и Црњански, у двама капиталним делима, *Проклетој авлији* и *Роману у Лондону*, показаће како суицид поетички нестаје, без гласа и присуства (у *Проклетој авлији*) или у пуној симболичкој оркестрацији тог нестанка (у *Роману о Лондону*).

4.3. Самоубиство по први пут међу Србима: суицидална поетика српске модерне

4.3.1. Витални нихилизам

4.3.1.1. Заноси и (суицидални) пркоси Кочићевих јунакиња

У пословичном закашњењу у односу на трендове који се у поетици европског раног модернизма јављају и развијају још у току деветнаестог века, српска књижевност се споро и тешко ослобађа реалистичких образаца у приповедању и тек у последњој деценији деветнаестог и првој деценији двадесетог века, у раздобљу српске модерне, почиње промишљати суицидалност на начин на који то чине најпре Флобер, а потом и Достојевски. „Експлозија” самоубиства у прози српске модерне више је, међутим, знак ове борбе за индивидуализацијом и за растерећењем од притиска наслеђа (у сваком смислу, поетичком и егзистенцијалном) него што се јавља као проблем по себи – као могућност да се оспољи нешто што би наликовало метафизици суицида у Достојевским романима и касније. Такав однос према суициду појавиће се тек након Првог светског рата, пре свега у прози Црњанског, Андрића, Драгише Васића, Растка Петровића, надреалиста и дадаиста, дакле у оној епохи када српски модернизам „достигне” европски модернизам и када се, по први пут, јавља синхронијско кретање у развоју поетика у светској и у српској књижевности. Ако бисмо желели да правимо грубе поделе, онда бисмо могли рећи да се суицидална поетика у српској модерни развија у две фазе, изграђујући два различита типа јунака, односно јунакиња. У првој фази, у прози Петра Кочића и Боре Станковића, самоубиство је *драма снаге* и пренапрегнутости бића које у суицид одлази разрешавајући унутрашњи конфликт који је увек и конфликт јунака са средином, са обавезујућим колективним (патријархалним) нормама. То није једноставан протест, нити је потпуно одвајање од закона живљења и владања по вековним правилима и обичајима, што би прозу још увек задржавало у границама реалистичког проседа, већ унутрашња напетост, приповедање индивидуализовано и пренето на план јунакове самосвести и борбе која се унутар те самосвести води између *себи припадајуће* патријархалности и интензивности жеље доживљене као преступ и огрешење, али довољно снажне (и све санжније) да се излаз мора потражити у самоуништењу. Отуда суицид не може бити никаква потврда виталности, нити израз крајњег пркоса, изазова који се баца у лице средини и спутавајућим обрасцима патријархалног живљења, колико *преостатак витализма*, аутоматски, рефлексно, готово несвесно изведен чин у позицији безизлаза и крајњег очајања када ерос, онемогућен да се каналише на начин задовољења жеље и да нађе пут ка том задовољењу, излаз тражи и налази у смрти. Утицаји фројдовске психоанализе, дихотомије ероса и танатоса, који су само две стране истог подсвесног „дивљања” жеље, већ су уочљиви у прози српске модерне. Јунак *не жели* самоубиство. Он је *приморан* да се убије. Зато треба непрестано наглашавати разлику између жеље за смрћу и жеље за ситуирањем себе у еросу као илузорној представи (замишљању, сневању живота са вољеним, одабраним) која се објављује у Кочићевим суицидалним јунакињама, Мргуди и Марушки. Између Мргудиног самоповређивања, у истоименој Кочићевој приповеци, и Мргудиног самоубиства, нема знака једнакости. Кочић јунакињино биће не структурира кроз суицидалну предодређеност, какву налазимо код Достојевског (код Кротке, на пример), нити се њена унутрашња драма обликује као сукоб жеље за смрћу и страха од почињеног греха, што нас води крајњој слици, једној (не)могућој

синтези и паду у смрт са иконом Богомајке у рукама. Самоповређивање је у „Мргуди” доказ љубави, отварање тела и крвљу запечаћени позив на сједињење са другим:

Она у тренутку истрже Микин нож иза припашаја и махну по голој мишици. Крв шикну, а рана се разврати. Дрхћући, истрже рупчић испод накићене тканице, натопи га врелом крвљу и баци пред Мику.

– Ето ти душе (курзив Ђ.Р.)! Мика, вјерујеш ли ми сад?! – јекну боно, а сузе је облише. (Кочић 2005: 49)

Самоубиство, са друге стране, није отварање. Напротив, оно је *имплозија* бића које се, у новонасталим околностима и са свешћу да је љубав немогућа, више нема коме отворати. „Неотвориво” тело затвара се у себе и уништава се у себи, руши се изнутра. Кочић није случајно начинио разлику у начинима на које се Мргуда повређује и убија, јер је вешање такав облик усмрћења у коме се тело споља притеже, а крв „јури” ка површини тела, разливајући се у поткожном ткиву. Уз ово „анатомско разјашњење” иде и психијатријско, „меланхолици често опредељују за вешање зато што оно подсећа на извршење смртне казне” (Поро 1990: 579). Ономогућавајући бићу да се отвори у својој жељи (у својој крви) средина врши посредно убиство, па је вешање опонашање неизвршеног убиства и симболички знак тела које о том убиству сведочи, а у приповеци се не појављује (нити се сме појавити) другачије до кроз кратак и штур разговор на крају приповетке. Тај разговор ће само констатовати да је чин извршен, али се неће задржавати на детаљима, пошто би детаљно објашњење, слика самоубице унета у дискурс, подразумевала имплицитно самоосуђивање оних који о суициду говоре, а заправо и када осуђују и када бране пребивају у истим обрасцима патријархалне културе и схватања грешности (Мргудиног почињеног греха): „– Не куни дијете! – викну стари Чочорика. Град је божја воља. Мргуда је погријешила, *крв је занијела, ама и грјех свој окајала* (курзив Ђ.Р.). Дјецо, не кун’те је, већ реците: бог да јој душу прости!” (Кочић 2005: 51). Није тајна, нити је у критици остало непримећено, да је управо „Мргуда” послужила као предлог Андрићу за две приповетке са блиском тематиком, за „Аникина времена” и „Мару милосницу”. Аникино тело, са раном на грудима и са сасвим мало исцуреле крви, „Крв је остала у њој” (Андрић 1971: 219), упућује нас Кочићевој јунакињи, која се убија када је њеној крви запречен пролаз и када крв, самоубиством „остаје у њој”. Међутим, Аникин пркос већ далеко надилази пркос Мргуде, па се више и не може са сигурношћу тврдити да ли је Аника убијена или се сама убила, односно да ли је, у симболичком смислу сасвим сигурно усмрћена од стране свих оних који желе њену смрт и повратак старом реду (Аника се „враћа” и трује „још сто година”), јер је равнотежа моћи таква да се оба исхода чине једнако могућим. У „Мари милосници” пак налазимо извесну предодређеност, обележеност бића родитељским грехом. Мара мора бити милосница, пошто је кћи милоснице, као што и Мргуда мора „понети копиле”, јер је и сама копиле.⁸⁰ Мара се, међутим, не убија, већ

⁸⁰ „У приповеци *Мргуда* кочић демаскира стеротипизацију копилета и стигматизацију мајке копилета. Аберантан живот (копилета, жене која води љубав пре брака) имплицира аберантну смрт (самоубиство и чедоубиство). Осим социјалне, чедоубиство има и магијско-религијску димензију. Појава града се тумачи као божја казна која се обрушава на целу заједницу: „Како нас неће вријеме бити кад се копилад рађају, а свијет се без божје воље вјеша!”. Другачија је концептуализација умрлог детета зачетог у греху у Андрићевој приповеци. У Мари Милосници (позитивна фигура мајке је десигнирана негативно фигуром милоснице), из расплођујућег зла „ствара” се мртви плод: „Недонесено и крљаво Маријино дијете је са slabим гласом и са неколико покрета и гримаса одговорило на студен и на свјетлост овога свијета, и угасило се одмах.” (Андрић

доживљава визију Богородице, којој се исповеда, а потом луди и умире у безумљу. Супротно Аники, али супротно и Мргуди, Мара је биће без воље, сасвим препуштено на милост и немилост другима, те је и самоубиство као последњи, макар и безнадежни, али ипак вољни чин, у овом случају искључено. Тако Андрићева јунакиња сједињује у себи Мргудин усуд са усудом Кротке. Када се, у непостојању воље, самоспознаја доведе до „епифанијског ужаса”, Богородичина визија неће огласити да је наступио час Мариног самоубиства, него њенога лудила, будући да потпуна пасивност онемогућава да биће преузме „одговорност за себе”, па се једино још може препустити и допустити да буде „(об)узето” у лудилу.

Друга Кочићева приповетка, „Кроз маглу”, са готово идентичним сижеом и идентично постављеним ситуацијским оквиром и ликом јунакиње која „бежи у смрт”, противећи се удаји за недрагог, има, међутим, сасвим различито исходиште. Марушка се не убија и читаоцу остаје непознат њена судбина. Приповедач у првом лицу само прати јунакињу до онога тренутка када она „потоне у маглу”:

– Марушка, куда ћеш на оваквом времену? Врати се натраг! – говорим ја, а снажни, бијесни вихор гуши ме, зауставља ми дисање (курзив Ђ.Р.).

– Не говори то!... Прије и у гору и у воду него натраг! Волим да ме бијесни вуци на комадиће истргају, него да ме се његова рука дотакне! – писну и, уплаканих, трњинасто модрих очију, свијетло плаве, замршене косе и уздрхталих усана, суну у влажну, узбуђену, ледену маглу, из које још за часак тихано допираше мекан звекет гердана и испрекидано, пригушено јецање увријеђеног, уцвијељеног и пониженог женског срца. (Кочић 2005: 65)

На месту епилога, где је, у „Мргуди”, стајало самоубиство, као природан довршетак и трагично разрешење нарастајућег унутрашњег сукоба, сада се налази магла и нешто очито застире приповедачев поглед, не дозвољавајући му да види оно што се у Мргуди јасно и сувопарно (осуђујуће) могло изрећи као *чињеница* суицида. Ипак, запитајмо се да ли је и у „Мргуди” самоубиство посве јасно? Приповедач нас не свраћа на ситуацију самоубиства, нити ми, као читаоци, присуствујемо чину. О њему сазнајемо само посредно, филтрирано кроз дискурс који има сасвим одређен и непобитно укорјењен став према ономе што се догодило и када осуђује и када прашта, а слику стичемо сами, имплицитно, на основу једног јединог детаља – да је самубиство извршено вешањем. Кочић, као и Андрић после њега, жеснки суицид заогрће тајном, дискурзивном непознаницом и немогућношћу да се такво самоубиство искаже и представи. Разлика је само у приповедном самосазнању, у метаприповедној свести која освешћује сопствену дискурзивну ограниченост. То је и основна разлика између две Кочићеве приповетке. Приповедана у трећем лицу, „Мргуда” нам не открива приповедачко Ја које би се нашло у положају преиспитивања могућности властитог приповедног сазнања. Оно је (то сазнање) померено у страну и вишеструко посредовано. Приповетка „Кроз маглу” глас приповедача истура у први план и он се *непосредно* суочава са својим сазнајним (приповедним) донетима. Симболистички пројављене, магла и слутња и звук из даљине, иза магле, појављују се као крајњи одједи онога што се може приповедати и знати. Пут који је наизглед исти, а којим приповедач долази из магле, док девојка у маглу одлази, урања, непоколебљиво и одлучно „суне” у њу,

1986: 135). Индикативно је и тако сугестивно ово скривено наративно митско варирање, контрастирање: рађање овоземаљске светлости (али студене!) и умирања топлог, мајушног тела” (Вукићевић 2019: 22).

сасвим је другачији ако знамо да приповетка започиње приповедачевим кретањем кроз маглу и да се Ја-приповедање креће ка (дискурзивном) простору из кога Марушка бежи. Од магле ка дискурсу, оном истом који препричава Мргудино самоубиство, иде приповедач, а од дискурса, кроз маглу, ка суициду, иде јунакиња, па се и њихов сусрет може одиграти само у магли, на граници уласка и изласка. На тој магловитој граници уобличава се Кочићев наратив као приповедна самосвест (утолико модернија) о неприказивости суицида. Писање и самоубиство неповратно се разилазе.

4.3.1.2. Самоубиство као „мушка ствар” – Борисав Станковић

За разлику од Кочићевих јунакиња, које делују отворено пркосно, иако у том пркосу има зазорности и конфликтности која на крају и порађа жељу за самоубиством и води у смрт, јунакиње Боре Станковића су далеко суспрегнутије. Како је притисак средине јачи и како је појачан и надзор, посебно над женама, тако се и инатност, ослобођеност и жеља ових јунакиња мора приказивати много дубљим понирањем у њихову унутрашњу психологију. Виталност ероса (жеље) присутна је и ништа мање снажна у односу на Мргуду или Марушку, али је и деловање патријархалне средине снажније, па се ерос не оспољава и остаје заробљен „између четири зида” (као код Софке) и дубоко сакривен на месту до кога може допирати само приповедање. Јачањем патријархалних стега, јача и процес унутрашњег поистовећивања са њима и свест о греху и кривици ако се граница пређе и ако се поступи супротно налогу који је дитиран традицијским нормама опхођења. Зато се Станковићеве јунакиње не убијају. Оне *трпе*. И када има разлога за самоубиство, и када се долази до саме ивице понора, и када се у старости и изнемоглости нема више за шта и чему живети, мисао о суициду делује застрашујуће и терет колективне осуде, чак и након смрти, много је тежи од пристанка да се бесмислено претрајава:

А она је хтела да умре. Желела је. Досадило јој већ. С дана на дан осећала је како јој ћошката лака глава све више тежи, вуче је земљи. Како јој се прса са леђима лепе, додирују, те једва може на својим већ отеченим ногама да их држи, а камоли да их носи. А и време јој досађује. Свако време, зима, пролеће, свака промена њу стиска, гњави, да не може очи да отвара, а камоли руке да диже. Али смрт неће. Аона сама на себе руку да дигне, сама себи смрт да створи није смела, јер *зна се* (курзив Ђ.Р.) да онда човек на оном свету мора бити осуђен да самога себе, своје тело и мршу једе.. (Станковић 1970: 276)

Заједница, а не појединац одлучује о свему, па и о животу и смрти. Биолошка граница између живота и смрти укида се, па је умрли жив онолико колико је потребно да се успомена на њега одржи у складу са законом и обичајем, као у „Покојниковој жени”, или је живи мртавац и пре своје смрти, ако се поведе прича и рашири гласина о греху, макар и непостојећем, који јунакињу изопштава из заједнице и у њој отвара жељу ка самоубиству, што је случај са Баба Станом у истоименој приповеци (из које је и претходно наведени цитат). Уколико би се средина заиста питала о смрти, а јунаци напросто у себи присвајали овај налог и поступали по њему без остатка, Станковићево приповедање не би ни изблиза носило онај препознатљиви квалитет психолошког понирања и скривеног, унутрашњег разграђивања закона по коме се мора владати и који се мора поштовати. Индивидуализација јунака заправо се и постиже одступањима, финим и једва уочљивим нијансама којима јунак или јунакиња привидно иду за законом, а потајно (понекад чак и отвореније – у „Баба

Стани”, на пример) га поништавају, изврћу на наличје и доводе до апсурда. У „Покојниковој жени” интериоризација закона је толико снажна да прелази у патолошко-опсесивну жељу да се покојник сачува у животу-сећању и онда када средина одлучи да би Аницу требало преудати и да је време жаљења довршено, а покојник испоштован и окајан. На месту на коме заједница говори да је доста, јунакиња се успротивљује не тако што се отворено супротставља норми, што жели да је поништи, већ тако што норму продужава, апсолутизује и остаје јој доследна и верна упркос захтевима за њено укидање. У апсурдном преокрету, заједница наједном постаје флексибилна, јер свој закон не поштује до крајности, док носилац трауме-јунакиња, механизмима аутоматског и ригидног понашања доведеног до кошмарног ломљења бића и његовог потонућа у бунило, показује крајње консеквенце „терора” норме и ужаснутости од њеног прекршаја, у којој биће престаје да се одазива на позиве средине, престаје да јој се прилагођава и укида се у једноумљу које за себе ствара, оживљавајући у себи покојника задуженог да и даље „будно” стражари над свим оним што би се и изнутра (неоспољено) могло јавити као противљење закону и обичају:

Па и њу, мајку, није трпела. Чак је почела да је грди, натреса јој се. Нарочито кад мати јој, распремајући кујну, заборави да остави што на пређашње старо место, као што је и пре, за време покојниково било. Тада би мајку она највише грдила. Не што је то она учинила, већ што је Аница у томе осећала како мајка јој хоће тиме намерно да увреди покојника. А они су сад сви против њега. Чак га као и намрзли. И то све због тога, што Аница неће да пође за Иту. А сад је Аница напротив, кад су сви били против покојника, сматрала да је дужна да га брани од њих, не само њега од њих, већ и себе од њих, што они тиме, удадбом за Иту, хоће да је од њега као отргну, извуку. (Станковић 2005: 152)

На тај начин, и простор унутрашње психологије (онога што се не говори, не казује) бива контаминиран и насељен нормом, па ће парадоксално Аничино одбијање да пође за Иту, кога воли и чију прошевину (и одобрење те прошевине) очекује, показати да није више закон оно што долази споља, већ да је закон постао јаство. Ако „Ја” зна да га за Иту не везује само захтев који постављају браћа, тражећи да се Аница уда, већ и љубав према Ити, оно ће драгог одбити, а поћи за недрагог, јер је јаство (покојник), а не заједница, постало регулатив норме, а такво јаство има увида у сопствену љубав и мора да је себи запречи (забрани), да би се норма и даље поштовала.

Овом посредном „самоубиству”, самоукидању бића у „Покојниковој жени”, сасвим је супротан епilog приповетке „Баба Стана”. Иако Станина жеља да умре, да се убије, њој самој делује као немогућа јер би онда била „осуђена да саму себе, своје тело и мршу једе” (Станковић 1970: 276), та немогућност није последица ирационалног страха и ужаснутости од помисли на прекршај норме, која је хришћанска онолико колико је и колективна (патријархална), јер женино је да трпи, а не да се убија. Станковић спретно гради паралелне токове значења у приповеци, тако да се „невештом оку” раскрива само онај површински слој где је страх од самоубиства природан жени која живи у складу са колективним и верским начелима и која се не убија јер се „то не сме” и „то се не ради”. Међутим, испод овога слоја појављује се дубље, симболичко значење, да је самоубиство бескорисно и да је, чак, непотребно (што је битна разлика), за некога ко је већ одавно мртав за себе и (посебно) за друге:

Дуго, по читаве месеце не би се виђала. Док не наступи оно што је најгоре, најстрашније: *да је жива а мртва* (курзив Ђ.Р.). Сви су били уверени, *знали су* (курзив Ђ.Р.) да је мртва. Узалуд би се опет покатад виђала, излазила на капију, видело се да је жива; ипак, *сваки је знао* (курзив Ђ.Р.) да је мртва. И то опет не као за све друге, који се као она тако „запекли“, годинама не умиру, па сви већ чисто желе, једва чекају да умре.

За њу ни то. *Знало се да је мртва* (курзив Ђ.Р.). Само се није знало када и у који је дан умрла. А да је умрла, то је било сигурно, и да је или у кући или у двојишту тамо негде закопана. (Станковић 1970: 280)

Као што се види, Станковић особито апострофира знање о Станиној смрти. Иако жива, спарушена и сведена на ходајући скелет, са слепљеном кичмом и главом која се клони земљи, а никако да се у њу закопа, Стана је мртва јер други *знају* да је мртва. Поседовање знања као моћи која припада колективу, овде је двоструко одређено. Са једне стране, у ширем смислу, знање би подразумевало систем регула, обичаја, веровања, норми понашања, на основу којих се формира непомериви и крути закон заједнице. Са друге стране, постоји и знање о појединцу, које се шири гласинама и полуистинама или неистинама, те спрам кога се одређује понашање заједнице у складу са општим законима. То знање је у „Баба Стани“ лажно и појављује се у виду предрасуде, чију истину познаје једино приповедач.⁸¹ Станковић неће кренути од отвореног сукоба са онима што сачињава општу норму понашања, већ ће, нарушавањем квалитета знања које појединца ставља у положај одбачености спрам тих норми, кретати навише да би на крају приповетке, кроз Станин дијалог са пролазником и дрско добачене речи о ништавности онога живота кога један угледни, породични човек у чаршији сматра честитим и смисленим, поништио и извргао руглу и подсмеху и саму општу норму:

– Глава ти не вреди. Али душа ти погана. Језик ти поган. Поган и ко те роди, здаде... И где ће ти, бре брата, душа на оном свету?

– Који „онај“ свет? Чији „онај“ свет? Твој онај свет (курзив Ђ.Р.), – као никада дотле тако би се чуло како му одговара.

Онај још више беснећи, зграњавајући се, јер, ето, сада и одговара, што до пре, целог живота, није се усуђивала, настављао би:

– Па када већ ти, вештице... када је тебе ђаво носио, као што те носи и однеће те; али што ово друго, што ову децу...

– Деца! Шта? То ће им остати. – И јасно, упорно гледајући га право, окретала би му се она. – А шта ти? Шта ће теби остати? Шта ћеш ти имати?

Овај већ обезумљен од толике дрскости њене, одговарања, почео би да диже руке и да се над њом натреса, као да је сможди:

– Ја! Је ли ја, вештице? Ја – кућа, дом, деца, имање, вештице! То ћу ја...

– Понеси, понеси собом у Шапранце! – показујући му главом на гробље, окретала би се од њега да га не гледа више; (Станковић 1970: 285)

⁸¹ „Тако, за сваки тобож долазак ма кога Грка, Цинцара из тога краја к њој, *знало се већ* (курзив Ђ.Р.) зашта он долази. За свако дуже, доцније горење свеће увече у тој њеној соби *знало се* (курзив Ђ.Р.) зашта толико дуго гори. Ноћу, дубоко у ноћ, само нека се отуда, око те њене кућице, чује какво весеље, каква песма, свирка, *сваки би знао* (курзив Ђ.Р.) да је то сигурно код ње. А већ знало би се зашта је код ње. *Док у ствари ничега није било* (курзив Ђ.Р.)” (Станковић 1970: 265).

Одбаченост није трпљење, што би, у односу на већ речено о поетици самоубиства у Станковићевој прози, било сасвим логично. Одбаченост је друштвена смрт, па, самим тим, и жеља заједнице да се та смрт потврди биолошким докончањем. Налазимо се изнова у простору первертиране нормe. Колектив тражи Станину смрт и свакако не би видео ништа зазорно, већ корисно и добродошло, да Стана заврши са собом. Стана, међутим, не жели своје самоубиство и наизглед брани поредак од њега самога када се устрашује од онога што ће је, као казна, дочекати на другом свету. Ако бисмо ствари поставили на овај начин, онда би первертирање имало онтолошки исту вредност као и у „Покојниковој жени”, са замењеним улогама и са екстремним поштовањем интериоризованог закона све до трпљења старости у стању када је живот одавно већ постао напорно грчење тела, без разлога и смисла да се бива и живи. Међутим, са таквим гледиштем, ми бисмо се вратили закону заједнице и приповетка се никако не би могла довршити (или би било потпуно нелогично да се тако доврши) потпуним преображајем, Станиним оживљавањем и „другом младошћу” када, на ужас целе вароши, постане подводица и почне да у своју кућу довлачи младе и „посрнуле” варошке девојке. Јер, о виђењу суицида не одлучује јунакињина изјава. Она је (намерно) непотпуна да би читаоца заварала и навела га на криви траг да самоубиство тумачи у духу себи (и свима нама) природног греховног дискурса. Таквом, „кривом тумачењу”, Станина изјава отвара се кроз допуну (тумачење) које је став других, а не саме Стане:

А за њу, и то комшије који су знали да је жива, говорили су како још не може да умре, још не може да се раскрсти, растане са душом, што почела мајка у сну да јој долази, зове к себи на онај свет, али неће да је прими саму, већ са оним дететом које је она удавила и закопала. Па сад *тобож* (курзив Ћ.Р.) виђа се како у глухо доба излази из собе, иде по кући, по дворишту, тражећи то дете, наричући, плачући за њим... (Станковић 1970: 281)

Ако прихватимо „тобож” знање и „тобож” истину, онда Станин страх од самоубиства можемо лако протумачити и као страх и као разлог за страховање. Сигнал је, међутим, сасвим јасан и оно што је тобожње не може бити истина макар не у смислу лажног, а недоступног знања према коме се обликује кривотворени суд и тумачење заједнице. Зато ову изјаву можда и не треба узети као непотпуну, већ је треба симболички продубити тако што ће се метафорички исказ реализовати у свом доследном значењу. Стана не жели да се убије, јер би у смрти *јела* своје сопствено тело. Она, дакле, преузима позицију смрти која јој је наметнута, али из те позиције не дела доследно, испуњавајући захтев за биолошким докончањем, него се у тој позицији враћа и оживљава као мртво тело, као подводица. Не зна се тачно када се у српској књижевности по први пут појавио модернистички транспонован симбол вампиризма, као непокорног ероса који се враћа, али је сасвим сигурно да је у српској модерни тај мотив на најсвеобухватнији начин представљен управо у овој приповеци и да ће га, на овај исти начин и према истом моделу касније преузимати и Андрић, у „Аникиним временима” или у „Љубави у касабии”, и Црњански у *Сеобама*. Повампирени ерос, гротескно и спарушено тело које се наједном враћа, облачи на себе нову одећу, а своју неживљену страст посредује телима младих девојака које подводи, не мора да једе самога себе, своје тело у суициду, када већ може да *једе друге* и да се свети, изазивајући колективну узбуну, налик оној узбуни и срамним одласцима угледних породичних људи једној блудници и развратници, какву налазимо у „Аникиним временима”. Отпор, пркосан и отворен као ретко где у Станковићевим приповеткама и романима, појављује се овде, али само онда када јунакиња делује из позиције смрти

(усмрћености). Тада она, невезана и слободна, може да чини преступ а да не страхује од његових последица. У другим случајевима, самоубиства су допуштена само у складу са патријархалним моралом, па и онда осуђена. Мајчино самоубиство, у раној приповеци „Тајни болови”, изазвано је срамотом коју мајка осећа због прељубе, а за коју син сазнаје так након смрти, пронашавши у једном од сандука писма њеног љубавника. Мотиви, који ће касније постати саставним делом Станковићеве прозе, овде су још увек неуобличени, а мелодрамска поента спречава да се лик мајке посматра интроспективно, кроз унутрашњу драму којом се врши интериоризација греха и његова контекстуализација у слици и законима средине, па Радован Вучковић има право када ову приповетку проглашава почетничким покушајем који сукоб посматра више књишки, опонашањем поетичких захтева епохе, него у духу касније изграђеног, аутентичног Станковићевог стила и поетике:

Станковић прихвата образац неоромантичарско-симболистичке, приче, наглашеног мелодрамског заплета, трагичног реторичког израза, чији је језик пре литераран него стварностан. Такве приповетке писали су писци хрватске модерне (Ливадић, Дежман и Лисичар) и оне су у средњоевропској књижевности тада у моди. Прича је објављена у хрватском гласилу а написана је у западној варијанти језика, због чега није било могућности да се изрази синтаксичка и лексичка специфичност Станковићевог доцнијег идиома. Прича једноставно следи постојећи образац модернистичко-симболистичке прозе. (Вучковић 2014: 245)

Другачији је случај са самоубиством Софкине прабабе Цоне, у првом поглављу *Нечисте крви*. То је најпре, један од догађаја који иде у прилог сведочењу о породичној дегенерацији, а начин самоубиства, помало романтичарски, сечење вена и пуштање крви да истече, симболички је везан за поетику „нечисте крви”, јер није само прекршај удовичког обавезивања на чедност, обавезе према покојнику (као у „Покојниковој жени”) оно што Цону гура у самоубиство, него је трауматичан сам излазак из затвореног круга, који сачињава родбина (са родоскврним везама које уништавају породицу и тање крв у њој) и „наметнути” муж. Долазак учитеља Николче, са стране, изван тог круга у који се биће мора затворити да би себе ускладило са захтевима средине и са животом у њој, подстиче унутрашњу трауму која се разрешава суицидалним испуштањем крви и њеним ослобађањем онако како то Мргуда никада не може да учини, ма колико се чинило да је и Мргуда, попут Цоне, „девојка-делија”, обликована кроз мушки пркос према свему што је спутава и што жељу задржава, негира и осујећује. Заљубљеност у Николчу, изазвана песмом, страшћу и дертом који из те песме произлази, сврстава Цону у ред Станковићевих „мушких” ликова, јер и Цона „никога није гледала, него једнако водила и представљала кућу као право мушко” (Станковић 1981: 42), али „зато није ни умрла као остале женске (курзив Ђ.Р.)”. Својеврсном трансвестијом, обележавањем Цоне као мушкарца, Станковић је женско самоубиство сместио у простор који мушкима и припада, осим у случајевима изузетних жена које одвећ испољавају своје мушко ношење и понашање. Тада је суицид патријархални, готово херојски, самосвестан и стоички чин, те Цона више наликује неком римском филозофу или владару, који „кратко и мирно са собом свршава” (Станковић 1981: 42), него Станковићевим женама које, не могући да поднесу срамоту суицида на овом и оном свету, безнадно ћуте и трпе све што им се догађа као вољу Бога или људи. Самоубиству се, тако, придају све одлике патријархалности, што ће врхунити у суициду Газда Марковом, а женама остаје дубоко затомљена жеља која се објављује у немој самоћи, када је не види и не чује нико, када чак ни приповедање не сме да се отвори суицидалној

жељи и да је искаже другачије него „између редова”, посредно: „И онда се сви ослободише. Приђоше ми и руковаше се. – Па онда отпочеше – да би ме утешили – причати како је последње дане провела, како се *није подавала болести* (курзив Ђ.Р.), како сама, ноћу, није могла да наиђе на врата собе; како је хтела да падне у бунар, не могући да се врати у кућу” (Станковић 1970: 94). Само глагол „хтела”, неодређен у двострукости свог могућег значења, дискретно сугерише мајчину жељу да се убије, у „Увелој ружи”. Али је интригантнији и утолико необичнији од очекиваног разлог таквог самоубиства – немоћ да се врати у кућу. Чак и на пола пута до смрти, у граничном пределу где се већ напушта оно што је везивало и обавезивало за живота, још увек делује поунутрашњени закон и то као очајање што му се не може више припадати, што се идентитет напушта, и као делујући табу да се мајка не може убити, већ да мора скончати у „превијању и грчу” (Исто).

Али, и мушко самоубиство је код Станковића прикривено, јер и такав суицид не усклађује се са (претпостављеним) надмоћним правом мушкарца да живот својевољно оконча. Да није тако, зар Миткету, у *Кошатами*, не би било лакше да једним потезом збрише све, него да животари дерту и очајању? Дерт је само друго име за трпљење, а до самоубиства се иде заобилазно. Право оних који су родно надређени у Станковићевој прози свакако се разликује од оне обесправљености коју налазимо код његових јунакиња. Међутим, то није право слободног располагања, него тек могућност више да се до суицида дође сходно патријархалној логици, иманентно, херојски, „мушки”. Иронично је то да Газда Марко не може да погине у окршају, како жели и како му је допуштено, већ мора да себи развеже завоје како би умро:

Тек пре два дана, у саму вечер, готово у ноћ, отуда, из Арнаутлука, донесоше га у хан рањеног. Куршум му остао у трбуху. Истина, *није знао за себе* (курзив Ђ.Р.), али је био жив. Понесосмо га. И кад бесмо у Корбевцу, где га унесосмо у собу механску да се одмори, док ми спремимо друге волове – јер на коњским колима нисмо смели да га возимо, коњи иду брзо и кола се трукцају... *а ко је знао да хоће то да учини* (курзив Ђ.Р.)! – ту се он освестио *и када се видео сам* (курзив Ђ.Р.), силом покидао појасеве око себе, те се рана отворила и крв бљунула, и он издахнуо. (Станковић 1981: 190)

Са једне стране је, дакле, иронија, а са друге приповедачева потреба да се нагласи суицидални чин и да се отклони свака недоумица у вези са тим да се у борбу са Арнаутима пошло само да би се живот лакше и примереније окончао. Загрцнути сељаков извештај о Газда Марковој смрти, обликује се кроз патријархалну свест која несвесно цензурише догађај, избегавајући да потврди самоубиство („није знао за себе” и „ко је знао да хоће” (Исто)) и, истовремено, симболички разоткривајући јунаков онтолошки (самосвесни) статус у суицидалној одлуци – „када се видео сам” (Исто). Завоји се раскидају као да се раскида и само тело и виђење себе живог јесте физиолошко самосагледавање живота у себи у (још) постојећем телу. А то тело, део је масе, коју Софка на свадби ужаснуто гледа, како се формира и, у пијанству и распомамљености све више постаје једно:

И што се више пило, наздрављало, и тамо у кујни, око куће, и овамо у соби, за трпезом, све више су се међ собом мешали, као сједињавали (курзив Ђ.Р.). Није се бирало ко ће где да седне, где да се извали. Ни муж код своје жене, ни жена код свога мужа, него где се нашло, где се могло. Не осећали се болови у прсима, од туђих, не мужевљевих колена међу скутовима. И са ужасом Софка је гледала како је све то почело да постаје, да се стапа у једно. Сви мушки претварају се у једног мушког, све

женске такође опет у једну општу женску. Ни старо, ни младо, жена, снаја, стрина, ујна или какав род. Само се знало за мушко и за женско, и онда једна мешавина: стискање, штисање, јурење око куће и крклање. (Станковић 1981: 178)

Сасвим супротно патријархалном моралу вароши, који тело обуздава и суспреже, а где се отворено испољавање телесности види као грех и срамота, те се и међу жене (у „Баба Стани“) одлази потајно или кришом од других, са осећањем властите срамоте, али и неодољивог нагона, оргијастичко понашање планинаца претпоставља другачији морал, сирови, биолошко-физиолошки, „предродовски“. То су два екстрема, али два екстрема која једнако трпе трауму. Ако је траума варошког морала тело, траума планинског морала биће осећај који тело (то једно, јединствено тело, клупко и масу која се без обзира и без реда сједињује у еротској помами) превазилази и одваја од њега све до самоуништења. Два света делују један на другог, расцепљујући јединствену матрицу усађених образаца и обзира. Да је Газда Марко пожелео Софку *као тело*, и да је телесна жеља превлађујућа у његовом односу према Софки, не би било никаквих препрека, ни моралних ни обичајних, да се *ius primae noctis* спроведе без отпора (отпора не сме бити и ту се два поретка међусобно саглашавају). Постоји, међутим, неки унутрашњи отпор и задршка (што и изазива трауму) да се природно и обичајем загарантовано право испуни и да се сопствени идентитет потврди у заједници-телу. Самоубиство и долази као последица одвајања (одељења) од тела и тај се моменат мора индивидуализовати и у еросу, као што се индивидуализовао оним „сам“ и „за себе“ у Газда Марковој смрти. Новица Петковић уочава ту индивидуализацију али се не бави превише њеним значењима. Он је само констатује као чињеницу:

Када газда Марко на алату у рану зору одлази од ефенди-Мите после прве посете, а тада је и Софку први пут видео, *потпуно је сам* (курзив Ђ.Р.), и зна да га нико не гледа. Али чим примети да се приближио својој кући, цело се његово тело у магновењу укрупљује. Пропламсај не сасвим чисте савести – због жене колико и сина, јер скрива појуду према будућој снаси – пренео се, дакле, одмах и на тело. (Петковић 1988: 96)

Чему промена у понашању и чему промена у ставу тела ако ће Газда Марко Софку свакако имати и ако је заједница којој припада таква да се род не поштује и да се губи свака разлика и свака забрана која би из те разлике проистекла да се може општити са сваким? Нема нечисте савести тамо где нема моралног закона који се противи реализацији жеље. Ако нечисте савести има, онда је жеља заиста противна моралу који идентитет устројава, али не као срамота од обичајно допуштеног легања са женом свог сина, већ од тога што се тражи нешто више и нешто недопустиво, због чега се тело пред кућом укрупљује, јер тело више није једно са собом (и са телом заједнице) и сусрет са Софком измениће његову конституцију, његове покрете и размере, размекшаће га и изместити ка неком еросу, до тада непознатом, изван онога тела које се одувек било и са којим се свима припадало и било то што је заједница – у односу где је заједница Ја, баш као што сам и Ја заједница – Ја, неподељен и „непоцепан“. Одлазак у борбу није чак ни само раскривена, а поунутрашњена жеља за суицидом. То је очајнички покушај да се себи-заједници врати у смрти, у илузији да се може умрети као што се (некада) живело. Тек када та илузија буде распршена, мораће се јаство оголити и пристати на отворено уништење сопственог тела.

4.3.2. Самоубиство „дошљака”

4.3.2.1. Обескорењеност, лудило и самоубиство у Петровићевој „Буњи”

Прва фаза у развоју суицидалних јунака српске модерне ишла је правцем оспољавања „вишка снаге” и вишка воље да се живот прекине. Сукоби су изразито наглашени и самоубиство долази као природна кулминација нарастајуће конфликтности бића. У другој фази, коју чине Ускоковићева и Милићевићева проза, појављује се нови тип јунака – слабог и обескорењеног, нихилистичке фигуре за коју је самоубиство последњи домет ишчилеле снаге и последњи излаз из клонулости и разочараности животом. Воља за суицид се задржава, али се чини као да је и она већ ослабљена и не толико у вези са снагом и бурношћу карактера, колико са његовим потпуним меланхоличним исклизнућем из смисла. На прелазу ове две фазе, као дело које их повезује и укида један комплекс суицидалности да би га заменило другим, стоји приповетка „Буња” Вељка Петровића. У њеном поднаслову већ је јасно истакнут нови мотив, ново егзистенцијално и приповедно опредељење – „повест човека без корена” (Петровић 1963: 37). *Укорењени* јунак Станковићеве и Кочићеве прозе је виталан. Снага се у сукобу не гаси, већ је управо сукоб појачава и интензивира до попуног распрснућа: „То је стварност људске душе и њене набрекле трагичне снаге, која тек што није прокључала у времену или створила ново или се расула у ништавило” (Палавестра 2013: 260). Што је притисак средине јачи и што су јачи и сложенији унутрашњи конфликти и унутрашње трауме, што се биће више одупире себи и сопственој интериоризацији норми и начела којима и само (тима) припада, то ће самоубиство у већој мери бити природно изграђеном психолошком портрету јунака и појавиће се као логично докончање такве судбине. Јунак се убија јер свој поглед усмерава ка излазу (суициду) а да при том још увек не зна и не уме да конституише место изласка – самоубиство и смрт по себи. Самоубиство је само део живота и чин који произлази из снаге, из виталности пренадражене до афекта, па у Кочићевој приповеци „Кроз маглу” није само приповедач доведен до немогућности да види, позна и поетички уобличи самоубиство, већ ни јунакиња нема јасну мисао о ономе што жели и што је чека, већ непромишљено (готово несвесно) хрли у нешто што назива суицидом и жељом за смрћу а што је заправо и за њу саму тек застор и магла. *Рас-корењивање* је, међутим, прелазак овога „зенита”. Порив за самоуништењем не долази да потврди снагу, нити да у трагичном, апокалиптичном праску све доврши у нeredу једне доследно и до краја изведене и трагиком предодређене судбине. Оно долази тек када је *све* виђено, све испробано, када се гаси нада да може постојати још неки дискурс или још неко утемељење на основу кога би требало и ваљало даље битисати. Послератни модернизам је већ „на прагу” и само један корак дели Ускоковића и Црњанског који су *видели све*, јер Црњански ће, у својој раној прози, видети и да је самоубиство, онакво каквим га представља Ускоковић, као последњу и пирову победу исцрпљеног животног елана, такође нешто *већ виђено* и да треба „На Итаки да се удари/ у сасвим друге жице” (Црњански 1993: 73). Раскорењење је, дакле, егзистенцијални, али и поетички комплекс и мотив. Позна модерна окренута је нихилизму, јер она махом само разграђује и деконструира оно претходно, а у недостатку новог производи или јунака самоубицу или обесмишљеног јунака који спознавши све и истрошивши сваку животну шансу, животари бесмислено и неприповедиво или одлази некуда, незнано куд, попут Милићевићевог Гавре Ђаковића. То незнано куд, као неокончано, а у ствари већ окончано бивање, јесте јунаково напуштање приповести када се о њему нема шта рећи, односно када он сам о себи више

нема шта рећи. Да ли се убија, нестаје, или бива напуштен од приповедача, нема никаквог значаја. Приповедање је тада дефинитивно завршено. Послератни модернизам у укупном своме трајању, до осме деценије двадесетог века, не нивелише ове разлике. Успоставивши однос између суицидалности и жеље да се суицид закљони и прекрије новом (аутопоетичком и метапоетичком) метафизиком, он креира разлике у виђењу самоубиства. Нестанак јунака појавиће се тек онда када самоубиство више не буде поетолошка могућност српске прозе. Са друге стране, самоубиство ће се укидати, свесно и смерано помицати у други план, да би се оставило што више простора другачијој (трансцендираној) аутопоетици (код Црњанског) или ће се постављати у хоризонт жељеног, а немогућег решења, где је немогућност обликована кроз егзистенцијално стање јунака (помрачена свест Мустафе Маџара која не може да спозна своју суицидалну жељу) или ће приповедном знању недостајати докази да самоубиство са сигурношћу потврди. У модерни те су разлике још увек неиздиференциране и она се много више окреће за оним што превазилази, него што (макар у смислу развитка суицидалне поетике) гледа испред себе у оно што јој следује и, са послератним модернизмом и авангардом, долази. Ипак, без „посла” разградње, који је позна модерна прилежно обавила, не би било могуће ни да се створи полазна тачка са које ће се објавити новум послератне модернистичке поетике. У Петровићевој „Буњи” већ смо на раскршћу двају поетичких модела. Стипе Паштровић још увек није типска фигура Ускоковићеве или Милићевићеве прозе. Он јесте образован, али не и интелектуално самосвестан у оној мери у којој су то Чедомир Илић, Гавре Ђаковић или Милош Кремић. Престарео, са изгубљеним илузијама о даљем живљењу и напредовању, ако су те илузије икада и биле уобличене изузев у нејасним снатрењима, Петровићев јунак је недовршен и недостатан, као што и цела његова приповетка показује једно онтолошко стање недовршености и превирања у коме се ново (раскорењено) већ види као неминовност, али се старо још увек не напушта. Аутопоетичка најава, у поднаслову, указује на дефинитивну опредељеност приповедачког знања. Приповедач је свестан илузорности јунакове жеље да свој живот врати изгубљеним коренима и аркадијски представљеном завичају и завичајности, чиме се између њега и јунака ствара иронијска дистанца која ће утицати на то да јунак буде приказан као трагикомична фигура. Колико је трагична Паштровићева судбина, губитак идеала и слабост воље и карактера да себе потврђује и бира у ономе што жели, толико су његово „буђење”, освешћење и узалудни повратак, гротескни и комични управо због наивности и неодређености изгубљене жеље. Ни својом телесном конституцијом Стипе Паштровић не одступа од овога анти-идеала. Док су јунаци Ускоковића и Милићевића, младићи, интелектуалци, „пријатних мушких црта” (Ускоковић 2004: 7), Паштровић је одвећ комичан, чак смешан, прерано остарео и оронуо, дежмекаст, са „главом великом и округлом и насађеном на труп исто тако велик и округао, само у много већим димензијама” (Петровић 1963: 38). Карневалескни изглед тела слаже се сасвим са гестовима и са размишљањима која, и када јесу озбиљна и када наговештавају трагични расплет (већ на почетку приповетке јунак размишља о самоубиству), не могу а да не оставе утисак нечег ишчашеног, помереног и луцкастог, што у читаоцу изазива подсмех ма колико тај подсмех деловао неприлично у односу на крајњи исход приповетке, јер „све је он то чинио *неодређено, немирно и детињасто* (курзив Т.Р.), без обичног свог сталног ритма у ходу, као што је тресао и главом” (Петровић 1963: 38). Вељко Петровић је први, и, вероватно, једини писац српске модерне који самоубиство посматра са комичне стране. Никакве комике нема у Кочићевим и Станковићевим суицидима, као што је неће бити ни код Милићевића или Ускоковића. Тиме, Петровићева приповетка најављује поступак

комично-гротескне деконструкције самоубиства који ће, одмах након рата, постати правило у приповеткама Црњанског и у Црњанској драми *Маска*, у Андрићевој „Свадби” или у Васићевој „Исповести једног сметењака”. Само, трагично самоубиство не нуди ништа и оно јесте последица једнога „ништа” које доспева у јунакову самосвест. Уосталом, већ је Ниче разоткрио илузију у модернистичкој тежњи да се суицид изнова учини трагичним. Послератни модернизам захтева детрагизацију, те се, посве природно, окреће начинима деконструкције суицидалног кроз комику, смех, гротеску. То не значи да је и код Петровића суицид само извор комике и смеха, већ да је, са ванредном интуицијом, препознат и комично наглашен онај део суицидалне онтологије који претходни приповедачи испуштају, а то је *неодређеност*. Да би се виталност у одлуци о самоубиству задржала, било је неопходно неодређеност занемарити или је само оспољити, као код Кочићеве Марушке, али не улазити у њу. Јунак је снажан у суициду само док суицид не обузме његово биће и док се убија „са ове стране”, у животу. Зато Петровић и не гради ситуацију приповедања као кумулативни ток у коме самоубиство постаје разрешење све интензивније напетости у јунаку, него нас одмах суочава са суицидалном жељом која је јунака обузела, па он мења свој устаљени ход и он већ припада донетој одлуци, а таква одлука је и смешна, пошто је неодређена, и смешна је јер суициду одузима претходно прирођену величајност трагичког поступања. Ако је самоубиство трагикомично, онда и сви догађаји и ситуације о којима се приповеда морају добити призивак исте такве (траги)комичности. Трагикомичан је разлог самоубиства, живот са неуравнотеженом Боришком, очитим примером боваризма, а трагикомична је и слика друштва, фриволног, варошког, провинцијалног, које није великоварошки свет Ускоковићевих романа, нити Београд, као молох који прождире своје амбициозне дошљаке, али је већ довољно измењене социјално-психолошке структуре да укаже на то да су све могућности бекства запрещене и да је сневање о повратку земљи, селу, коренима, празна илузија јер је и јунак у таквом друштву, које постаје свеобухватни знак модерних времена, неповратно промењен, због чега освешћење сопственога неприпадања не може водити никуда до у самоукинуће. Петровић „чита” Флобера и није нимало без значаја упутити на подтекст приповетке, будући да приповетка призива Флоберов роман (*Госпођа Бовари*) и на неки начин му одговара, те би се и њен смисао и оно ново што „Буња” доноси српској књижевности, могло представити фикционалном ситуацијом у којој би самоубиство извршио Шарл Бовари, само другачији, модернији, самосвеснији и меланхоличнији Шарл Бовари, док би Ема наставила да живи у својим снатрењима и илузијама.

Крај приповетке, међутим, излази из поретка комичног и уколико се Петровић, читавим наративним током, труди да свој говор одвећ не уозбили и да не пређе границу којом би се омела трагикомична удвојеност приповедања, утолико је ефектнији завршетак приповетке и као осуда друштва (у ширем смислу, а не само у смислу онога што је фабулом задато) и као наглашавање јунакове трагичности:

Најзад се смирио.

– Знам да ме водите у лудницу, – рече апатично, на крају крајева.

На ноћиште га склонише у градску болницу. За њега нису били начисто ко ће плаћати и у који разред ће га сместити у Шварцеровом заводу. Мирно је вечерао, пустио је да га свуку, а болничара, крмељивог Ђуку, који је сазидао кућу лечећи младе људе, сам, без директоровог знања, и кришом продајући, по скупе новце, лекарије из болничке апотеке, запитао је најозбиљније *да ли он хода чврсто и шта мисли о њему, је ли он изистине полудео* (курзив Ђ.Р.).

Бука одговори на прво са да, на друго са не, – и зазвечну свежњем кључева.

Ујутру су нашли дра Паштровића раскиданих жила, огрезла у крви, насред собе. Још је превртао очима, али му не би било спаса и да није толико крви изгубио, јер стакло је било замусано и, по свој прилици, отровно. (Петровић 1963: 75)

Слика лудила је измењена, а у српску прозу, као и у поезију (Пандуровићева „Светковина”), улази лудило као институционализовани, медиализовани феномен. То више није само егзистенцијално-поетолошко стање јунакиња и јунака, већ и стање које захтева да се јунак о њему пита и да утврђује да ли је он „изистински луд”, то јест да од других тражи потврду свог психичког здравља. Нужност да се такво стање узима у обзир, те да јунак, попут Мустафе Маџара, постане патолошки луд или да јунак *Дневника о Чарнојевићу* своје доживљаје исписује са доказом о својој луцкаости, а не лудилу, што су *и лекари утврдили*, показује још један иновативни процес у Петровићевој прози. Ако је лудило постало и лудило психијатрије и медицинског знања, онда и самоубиство, за кога бригу, од самог почетка, преузимају психијатри, може бити резултат неурачунљивости. Зато Паштровић мора да пита „да ли хода чврсто” (Исто), што је аутопоетички рефлекс, јер јунаково ходање ван ритма указује на његову трагикомичност, па је потврдан одговор о чврстом ходању неопходан да би се преокрет доследно извео, а самоубиство ослободило „баласта” комике и смеха, док је друго питање на које такође стиже одговор који Паштровић очекује, везано за утврђивање јунака у самосвесности и психичком здрављу, у стању аутентичног просуђивања одлуке о суициду. Ни Станковићу ни Кочићу није било потребно да преиспитују аутентичност својих самоубистава. Иза њих је стајала поетика и ако је приповедни захват добро изведен, суицид је (и) поетички оправдан. Петровићу, и послератним модернистима, неопходно је да ту аутентичност утврђују, да је оправдавају, па питање о немогућој аутентизацији самоубиства (које или измиче ако јесте аутентично или је неаутентично ако је могуће) постаје кључно питање суицидалне поетике у епохи која наступа. Код Петровића потврда је још могућа и када је добије, јунак ће затровати стакло како би се на сваки начин обезбедио да му самоубиство успе, али је самосвест већ узбуркана, већ умерена и већ запитана. На помолу је модернистичко самоубиство.

4.3.2.2. На прагу модернистичког суицида: Милићевић и Ускоковић

Траума рскорењености разрешава се суицидом када се тражено, поновно укореневање, покаже немогућим. У Ускоковићевим романима, особито у *Чедомиру Илићу*, укорененост губи сваки значај. Осетно је да Ускоковићева проза одлучније раскида са тековинама претходне поетике него што то чини проза Вељка Петровића. Ту не говоримо о мањој или већој модерности двеју поетика колико о очигледном напуштању садржинских и формалних модела реализма и ране модерне, који су и даље ту, али сасвим дисфункционални и лишени било каквог значајнијег учешћа у ономе што се и како се приповеда. У односу на Кочићев пејзаж који приповести сасвим припада и око кога се сплиће смисао приповедања, чијим се симболичким продубљивањем јунакова психологија одражава у природи и поистовећује са њом, Ускоковићеви пејзажи делују безлично и „досадно” не зато што Ускоковић не уме да их представи, него зато што њихово представљање не доноси ништа и сасвим губи сваку функционалност, изузев у случајевима када део пејзажа бива симболички уобличен, као наговештај, злогласно предсказање онога што ће се са јунацима дешавати, али је и тада јасно уочљиво да се такво представљање разликује од (преосталих) бескрајних и монотоних дескрипција природе којима је роман

испуњен. Може се, наравно, усвојити Вучковићева претпоставка да сви ти делови приповести, у којима опетовани поступци реализма и ране модерне испадају из приче, показују слабост Ускоковићеву, „декоративни неоромантизам, раноекспресионистичку патетику и егоцентрични субјективизам” (Вучковић 2014: 370), али нам је много ближа идеја о намерном уприсутњењу онога што губи поетичку вредност да би се поетички ново, кроз негацију, могло нагласити и боље доћи до изражаја. Отуда приповедање у трећем лицу, које неретко прелази у прво или постаје делом јунакове свести која само што није проговорила као властито самоисписујуће Ја, није израз егоцентризма који „смета”, већ је осећај нечег другачијег и новог што са тим дискурсом, са тим „егоцентричним” јаством, долази у српску прозу у Црњанскомом *Дневнику о Чарнојевићу*. Отуда и појава биографије с почетка романа, детаљне, исцрпно наведене, а непотребне, јер сасвим раскорењеном јунаку није важно оно што је био и одакле долази док год су његове очи усмерене ономе што би (амбициозно) желео да има и што би „можда” тек могао добити и што му, у недобијању истог, не нуди спасоносни повратак у завичај већ или самоубиство (у *Чедомиру Илићу*) или повратак месту рођења, али не и повратак коренима. Будући да промена јунака заувек одрођава од места са кога је пошао, он се више не може бивствено ситуирати нити укоренити ни у једном онтолошки одређеном простору, а ако, попут Милоша Кремића, у роману *Дошљаци*, и даље има илузије о повратку, онда су те речи пропраћене иронијском контекстуализацијом, јер у искуству „прегорелости себе” или „виђења свега”, не могу се, без ироније посматрати јунакови планови да се потпуно да другима, при чему „давање” има облик визије која узалудно понавља жељу за патријархалним и малограђанским стереотипима:

–Срећа, да!... Видиш, Богдане, кад смо дошли у Београд, мало-помало, ми смо заборавили ону нежност коју нам је дала рођена кућа. Праг који би нам овде могао заменити наш рођени град био је затворен за нас. Ми смо водили живот гледајући слатке ствари кроз прозор и жудећи да их добијемо. Ми смо мислили тако само на себе, трчали за уживањима и тражили среће на путу који је супротан њој. Уживање није срећа, јер оно престаје бити уживање кад је остварено. Срећа није изван нас. Она је у нама. Љубав, самопрегоревања... ето, то је једина и права срећа. Она не зависи од засићености, каприса, случаја и средстава. То је, бар, моје мишљење, скупо плаћено свима мукама досадањег живота. *И ја се сад враћам на тај пут...* (курзив Ђ.Р.) Али не због себе. Ја сам ти рекао, *мој живот је свршен* (курзив Ђ.Р.). Ја имам још три брата и једну сестру. Ја има завичај, отаџбину. Свима њима треба рада, помоћи и савета. Ја ћу бити у вароши где сам рођен, у свету који познајем и који ме зна. *Ја ћу се дати сав* (курзив Ђ.Р.). Ја нећу тражити ништа за себе. Моје скромне снаге посветићу онима који ме окружују. Ја ћу склопити очи мојој мајци кад испусти последњи уздах. Бићу одмена мога старије г брата и потпора млађих. *Шта мари што не могу више стварати* (курзив Ђ.Р.)? Ја ћу умети помагати и мој живот неће бити узалудан. *Ја ћу бити миран грађанин, који ће вршити своје дужности и задовољавати се називом: пореска глава* (курзив Ђ.Р.). Моја наклоност ће бити искрена према свима чији осећаји су увређени и лепота понижена. И ја сам уверен да ћу бити срећан... да, сад срећан кад срећу не тражим и кад ме она боли. (Ускоковић 1970: 327-328)

Превазиђени обрасци приповедања, који се учестало појављују у Ускоковићевој прози, а „штрче” својом неадекватношћу и неприпадањем новим поетолошким опредељењима, немају само улогу метапоетичког коректива. Они су истовремено и залог отварања према нечему што ће, у српској књижевности, тек доћи. Биографија јунака

бескорисна је када се јунак декларативно одриче завичаја, али је неопходна као поетички модел на коме треба градити прозу новог стила. Традиционални, реалистички биографизам не губи се сасвим, већ се вредност биографског (модернистички) прекомпонује и усмерава ка аутобиографском и аутопоетичком. Ускоковић је ову промену наслутио, иако је није до краја релаизовао у својим романима (учиниће то Милош Црњански), па је у свој наратив упоредо уносио празне форме поетички застарелог и нове форме поетички још сасвим неуобличеног и необједињеног. Међу сликама природе, сувишним дескрипцијама, проналази се симболички продубљени и измењени пејзажи са посебном семантичком носивошћу, али природа и даље не постоји као преображени суматраистички пејзаж *Дневника о Чарнојевићу*. У настојању да свој први роман обликује на негацији суицидалног, Црњански ће такође отклонити и елементе трауме који Ускоковићевог јунака терају на самоубиство. Меланхолично биће Рајића-Чарнојевића јесте биће невезивања и сталног симболичког трансфера. Одрођен од правила и закона и, путем фигуре која га удваја, од сваког идеолошки заснованог, позитивистичког начела на коме би се могла гајити илузија о дефинитивном филозофском и научном погледу на свет, Рајић-Чарнојевић не може, попут Чедомира Илића, поверовати у то да својим „делом“ износи закључке који ће оправдати „материјализам“, а биће без остатка утемељити у ономе што је изван метафизике. Дело (дневник), које Црњансков јунак ствара, постаје дискурс (поетике) којим се он (у садашњем тренутку, у тренутку писања-самоисписивања) реконституише и самоосмишљава тако да и даље живи у утеси погледа који се отвара небеском пространству - метафизици. Чедомирово дело сведочи о промашености његовог живота, амбиција, намера и хтења и јунак се убија немајући снаге да све пише из почетка:

Можда различним путевима може се доћи до истине. Можда метафизичари имају право (курзив Ђ.Р.). Можда је узалуд тражити да се животу да вредност у људском смислу речи. Ова храброст не потраја дуго. Он виде да би му од рукописа остало врло мало (курзив Ђ.Р.), готово ништа. Требло је почети све изонва. Али се он осећао неспособан за тај напор. Његова мисао је била уморна, срце болесно, воља немоћна. То му откри његов интимни пораз. (Ускоковић 2004: 185)

Међутим, управо је то „из почетка“, изнова, од кључног значаја за Ускоковићев роман, јер када дело треба писати из почетка, сада у духу поетике-метафизике и спекулације-мистике, роман се пружа једном новом роману – Црњанском, а сам нема више снаге да бивање трансцендира, због чега се укида и довршава у суицидалном ништавилу. Други моменат Чедомирове трауме, изгубљена могућност да се срећа нађе у љубави са Вишњом, усклађује се са поетиком романа који срећу тражи у физичком, у уприсутњењу пројектованих идеала, због чега је неостваривост тих идеала трагична, јер још није доспела до меланхоличне самосвести која себе одсликава у трансцендентно постојећем а недосезивом. Рајић-Чарнојевић опрезно прилази свакој својој љубави и не допушта себи да се за иједну од њих веже. Немоћ је у плоти и демонски пол Црњансковог јунака раскрива се у нужности секса, у осуђености на физичку љубав, док, са друге стране, његово биће бива окренуто симболичким трансфигурацијама мајке и мајчинства, уздигнутих до врховног симбола – Богородице (Марије, у епизоди са Маријом и Изабелом). Захтев јунака је (немогуће) физички, да се има и поседује једина жена која се не може имати ни поседовати и, истовремено, да се све друге жене, које су у домету јунакове моћи, на крају одбацују и „ниподаштавају“ пошто не могу да издрже поређење са оном женом у коју је инвестирана сва јунакова жеља.

Српска модерна затвара круг. Сви облици и све могуће реакције на суицидални поетички налог већ су ту. Од Кочићевих и Станковићевих јунака и јунакиња, чије је самоубиство тренутак распрскавања снаге у борби са средином ван себе и средином у себи, са жељом која нараста све док се не распе и не распине у ништа, преко Петровићеве трагичне иронизације суицида у „Буњи”, долазимо до Милутина Ускоковића, првог писца новије српске књижевности који ће суицид узети за кључну тему сопствене поетике и отворити се новим, модернистичким формама, наговештавајући правце даљег транспноновања овога мотива у послератној прози.

Модерна има, међутим, и свој „суицидални нестанак”. У роману *Беснуће* Вељка Милићевића, једно крај другог, постављени су у опозицију нестанак и беспутност главног јунака, Гавре Ђаковића и самоубиство његовог брата Милана. Између лакомисленог Милана, који смисао живота види у уживању, авантурама и „сатирању живота и новца” (Милићевић 1982: 23) и меланхоличног Гавре, чије „задирање у дубину” има форму изнеданог, безразложног открића животног бесмисла и узалудности, успоставља се однос у коме ће Миланово самоубиство постати одраз његовог егзистенцијалног става да треба живети „на површини” „Јер сумњам да је живот у својој дубини тако слодак. Па нашто онда тражити горчине? Ја тражим задовољства” (Милићевић 1982: 23-24). Суицид није површан и Милан се убија тек када га околности, „зенесеност једном махнитом женом” (Милићевић 1982: 25) и претња осрамоћењем због дугова, „повуку у дубину”, али суицид остаје неповратно (шопенхауеровски) везан за принцип задовољства и површности у жељи, чију супротност наизглед представља, а заправо је само крајњи исход ситуације у којој постоји претња да жеља буде заувек запречена: „боље је и глупо умријети него глупо живјети” (Милићевић 1982: 25). Таква смрт је „глупа” и Гавре Ђаковић и не помишља да се убије. Он просто живи и странствује безнадно, резигнирано и равнодушно „кад му је умрла воља за све, кад не може да се снађе, кад нема снаге да се тражи ни смјелости да се држи, кад га је укочила и скаменила мемла и чама једне плитке средине [...], одвојен од свега, као у једној страшној пустињи без хоризонта” (Милићевић 1982: 48), пропушта прилике, мења места, долази и одлази и, најзад, нестаје:

Нико га није видио кад га је нестало из села. Тек послвије петнаест дана допутова неки ситан и ћосав Шваба, откључа кућу и истог дана почеше се на кући пробијати врата за дућан, а унутра, стружући тезге, пјевао столар Талијан пјесму у дијалекту. Писаху неки сељаци кући из Америке да су видјели Гавру Ђаковића у Валпарезу. (Милићевић 1982: 90-91)

У позном модернизму, нестанак суицидалног јунака (Рјепнина) или нестанак јунака који већ не може пребивати у суицидалној жељи (Ћамил) наговештава непотпуност приповедачке самосвети, то јест њену немогућност да себе утврди у целовитом структурирању и једнозначном одређењу јунакове судбине. Приповедање објављује своју смрт када јунака нестане, а јунак надживљава приповест у неодређености претпостављених исхода његовог живота или смрти. Као што Кишов Борис Давидович Новски не може да самоубиством заокружи своју биографију, јер „Крајем јуна 1956, лондонски *Тајмс*, који по старој доброј енглеској традицији изгледа још увек верује у духове, објавио је да је Новски виђен у Москви, у близини Кремаљских зидина” (Киш 1977: 117), тако ни Гавре Ђаковић не може сасвим да нестане, већ бива *виђен* у Валпарезу, на крају романа. Исцрпљивање једне поетике у роману којим се, заједно са Ускоковићевим романима, затвара раздобље модерне у српској књижевности, крајњи је домет и крајње *одредиште* ове епохе.

Одбацујући самоубиство и обесмишљавајући нестанак, јер јунак не може да нестане, увек је виђен ма куда да се запути и увек је (вечно) на *неком месту* са самим собом и са оним демонским у себи што му онемогућава да се нађе и „скраси”, Милићевићев роман је прича о јунаку који је беспутан, јер је увек на путу, јер сваки пут некуда води, а ниједно место не може да задржи онога ко модерни немир бића носи у себи. Међутим, то јесте крај путовања у поетичком смислу и значењу. Гавре Ђаковић нестаје наочиглед земљака и из фабуле која поставља дистанцу између аутора који обликује јунаково егзистенцијално искуство и самог тог искуства, али бива *виђен у писму*. Послератни модернизам и јесте путовање (метапоетичке и метакритичке ауторске свести) кроз писмо и у писму. Таквим једним путовањем и потрагом за нечим неухватљивим што може носити име „лепоте” започеће свој приповедачки опус Иво Андрић. Путује и Црњансков Рајић-Чарнојевић и трага за утехом у писању и аутопоетици, у суматраистичкој метафизици. Нови и замагљени смисао, смисао писма, као сиренски зов и (тражена) опсена модернистичке поетике, појављује се након Милићевићевог *Беснућа*. Има ли на том путу још увек места за самоубиство?

**III СУИЦИДАЛНА ПОЕТИКА У ПРОЗИ ИВЕ АНДРИЋА И МИЛОША
ЦРЊАНСКОГ**

**1. САМОУБИСТВО И ЗЛО – ДЕКОНСТРУКТИВНИ ИДЕНТИТЕТ НАСИЉА
У АНДРИЋЕВИМ ПРИПОВЕТКАМА**

1.1. Метафизика зла и немогући суицид у „Мустафи Маџару”

1.2. Суверен, звер и суицид - „Прича о везировом слону”

1.1. Метафизика зла и немогући суицид у „Мустафи Мацару”

1.1.1. Повратник из рата - „мало нови” Одисеј

Обликована најпре у романима Достојевског, суицидална метафизика раног модернизма још увек чува поредак света који нарушава. Унутар пукотине која настаје кроз жељу за еманципацијом и отклоном јунака од омнипотентног божанског присуства, самоубиство постаје она тачка из које је тај отпор једино и могуће пружити, будући да се у ту тачку смешта апсолутни табу хришћанског дискурса – неопростиви грех самоукидања. Из воље за самоубиством која је крајња и недопуштена злоупотреба слободне воље дароване од Бога, настаје воља за моћ новог човека, коначно ослобођеног дискурзивних стега старог поретка и старог језика. Онтолошка борба води се на плану језика, јер да би се рекла мисао новог човека, неопходно је да она буде казана језиком који ће бити сасвим испражњен од симболичких реперкусија хришћанског дискурса. Достојевски јунаци-самоубице муче се са говором, говоре хаотично и упадљиво „погрешно”, пошто се суицидална жеља не може казати оним језиком који је обележава као немогућу, јер је неискупљива или као могућу, али демонизовану, чиме она изнова бива уграђена у неповредиву хијерархију хришћанске метафизике. Над Достојевским јунацима који суицидални дискурс обзнајују као језик новог ослобођеног човечанства склапа се, међутим, свемоћ старог дискурса, па се реализовано самоубиство не показује као кулминативна тачка до крајности доведеног процеса ослобођења јединке, већ као повратак у постојеће симболичке оквире. Најрепрезентативнији самоубица, Кирилов из *Злих духа*, бива доведен у ситуацију егзистенцијалног поништења, својеврсно предворје пакла, након што је, уз помоћ Петра Верховенског обзнанио *urbi et orbi*, „Целом свету” (Достојевски 2009: 587) своје суицидално завештање, проговоривши по први пут јасно и „исправно”. Кириловљев ужас и укоченост након ове објаве резултат су самоспознаје да егзистенција инвестирана у идеју суицидалне метафизике није себи пробила пут ка новом изразу, већ је себе сасвим обесмислила, исказавши се језиком који је желела да испразни, помери и промени. Дискурзивна регресија реактивира хришћански симболички регистар, те се Кирилов се не убија све док не зачује демонски глас који ће му једним „– Сад, сад, сад, сад!...” (Достојевски 2009: 591) дати сигнал да повуче обарач. Тачно је да се Достојевски јунаци попут Кирилова убијају, али суицид остаје изван њихове самовоље. Неопходно је да неки глас са стране изда наређење, да самоубиство допусти. Већ на почецима модернитета проблем самоубиства поставља се, дакле, као немоћ само-убиства. Ако је демонско порекло гласа који инструира самоубиство у Достојевском роману лако утврдити, јер нас на то упућује онтолошки развој јунака, а још више наслов романа *Зли дуси (Бесы, Демони)*, знатно је теже утврдити порекло гласа који се из простора неименоване другости објављује Андрићевом Мустафи Мацару након једне од кошмарних епизода у којој се изнова појављују силовани дечаци са Крима:

Најприје заспа, али тада најједном, као увијек кад се најмање нада, изиђоше преда њ она дјеца с Крима, плава и подшишана, али некако крута и глатка и снажна, па се измичу као рибе. И у очима им нема оне замрлости, нит им зјенице у страху западају, него су упорне и непомичне. Он се задихао и непрестано их хвата, али запажа сваку и најмању промјену. И док се тако мучи и срди што нема снаге да их ухвати и задржи, чује како му неко иза леђа говори (курзив Ђ.Р.):

- Требали сте их пећи, похватати па на жару...али сад је доцкан.

Бјесни од муке. То је требало: пећи! И поново се диже да их хвата, али само узалуд маше рукама, јер је нејак и смијешан, а дјечаци се измичу и, наједном, лете као облаци. (Андрић 1971: 118-119)

Мустафа Маџар се не убија или макар то не чини експлицитно. Али, право питање јесте: да ли Мустафа Маџар жели своју смрт? Да је симболичка слика дата пред сам Мустафин силазак у Сарајево дата из перспективе виђења главног јунака, што је наративни поступак који приповетком доминира, не бисмо имали никаквих сумњи. Мустафа би у том случају симболички освестио простор Сарајева као простор свога докочања, па би и силазак био свесно начињен корак ка самоукидању. Међутим, визија је дата из угла приповедача, чиме се амбивалентност и недоумица у погледу жеље за смрћу одржава и остаје неразрешива:

Освану на Горици, више Сарајева. Застаде међу шљивицима. Под њим је сваки час посртао коњ раскрвављених цјеваница и упалих бокова. Све је небо било озарено и танки облаци сасвим прожети сјајем. Над градом је лежала ниска магла из које су стршили врхови мунара, као јарболи потошљених лађа.

Пређе руком преко росна лица. Узалуд је настојао да растјера два црна немирна колута кроз које му се мутно указивао вас сјај дана и град под њим. Пипао је сљепоочнице, окретао се лијево и десно, али су се с погледом заједно помицали и црни колуте кроз које је све пред њим изгледало сплинато, дрхтаво и мрачно. И тишина је глува, а у њој се чује крв како насједа без престанка и бије мукло у шији. Не може да се сјети гдје је ни који је дан. Помишља на Сарајево, али све му се намећу и плету, у мисли, кавкаски градови и њихове мунаре. На махове му се сасвим губи вид. (Андрић 1971: 122)

Између приповедача који види и Мустафе Маџара који узалудно настоји да види појављује се расцеп којим се ове две тачке посматрања по први пут у приповеци разилазе. До тог момента приповедач повлашћује Маџареву перцепцију, пратећи јунакова стања на начин који не допушта да се иједног тренутка приповедачева свест уздигне на ниво (све)знања који би надилазио перцептивни хоризонт субјекта приповедања:

Допуштајући да буде сензибилизован, да његову фразу афицира колоквијална фразеологија ликова, а да његово излагање догађаја буде уређено, тј. Компоновано према логици јунакове померене свести (вишеструка, диктатом неуралгичног осећања, а не неутрално-хронолошки „одмотана” ретроспекција) „повлачећи” се тако из ауторитарне позиције свезнања и саображавајући се знатним делом унутрашњем свету свог необичног јунака, ауторски приповедач *Мустафе Маџара* сасвим се, могло би се казати, приближио наративном маниру модерног психолошког романа и техници „тока свести”. (Брајовић 2005: 190-191)

Оно што приповедач сада, у ситуацији расцепа, може да сагледа, а Мустафи Маџару није допуштено, иако и сам то жели, покушавајући да растера црне колуте испред очију и да види Сарајево, јесте простор смрти. Ако јунак не може да освести смрт, онда не може ни да пројектује сопствено укинуће. Но, то не значи да самоубиства нема, већ да оно постоји, али као празно место жеље, као онтолошки негативна чињеница. Потпуна запреченост Мустафе Маџара да себе конституише у смрти која би морала постојати као Друго, да би се у њој могло пронаћи егзистенцијално оправдање у самопоништењу, повлачи питање интровертираности главног јунака. Та интровертираност не носи само квалитет

неостваривог контакта са спољашњим, него и са унутрашњим, јер да би уопште било дослуха бића и не-бића, да би се креирао одређени амалгам ових двају ентитета који сачињава оправдање бивања, ти ентитети морају постојати. Међутим, у Андрићевој приповеци они су сасвим разорени.⁸² Степени овог разорења крећу се, попут концентричних кругова, захватајући све шира епистемолошка подручја, од јунакове унутрашње празнине ка спољашњој празнини приповедања. Иако Андрић назначавља промену која у Мустафи Мацару настаје након повратка из Сарајева,⁸³ до истинске промене долази при повратку са прве војне, када се појављују страхови, кошмари и несанице:

То се мучење понавља сваке ноћи. Одједном заборави све што је икад било, и своје рођено име, и пошто се тако у првом полусну угаси свако сјећање и свака помисао на сутрашњи дан, и остане само склупчано тијело под тамом као нијемим жрвњем, отпочну брзи мравци уз ноге и стрепња у мекоти испод срца, и стане свуда да се шири страх као хладно струјање. С времена на вријеме ваља да устане, ма и с највећим напором, да пали свјетло и отвара прозор, да се увјери да је жив, да га нису сатрле и разлијеле мрачне силе. Тако до зоре, кад у тијело уђе тежак мир и однекуд потече сан, кратак али милостивији и дражи од свега на свијету. А сутра је дан као и други. И то се једнако понавља, а да никад није ни помислио да коме каже. (Андрић 1971: 109-110)

⁸² На почетку свог текста „Пројективна идентификација Мустафе Мацара”, Јасмина Ахметагић примећује да је у опису Мацаревом при уласку у Добој, скривен приповедачки позив на разматавање, развијање јунака (на његово тумачење): „Наличје јунаштва – а већ изглед Андрићевог јунака (Мустафа Мацар је *погнут, савијен, мрк, умотан*) сугерише читаоцу нужност *размативања, расветљавања* комплексне психолошке мотивације – јесте агресивност, злоћудност садржана у несвесном слоју психе” (Ахметагић 2011: 276). Ради се, међутим, о „лажном” позиву, јер прекинута комуникација између јунаковог унутрашњег бића и спољашњих дискурзивних оквира, који се, током читаве приповетке, непрекидно објављују у низу архетипских (митолошких и поетичких) знакова и парадигми, свако тумачење, које пристане на одређени херменеутички модел приступања јунаку (у овом случају, то је психоанализа), осуђује на пропаст, понављајући ситуацију приповетке у којој је бесконтактност унутрашњег и спољашњег истовремени вапај јунаковог бића за (немогућим) повезивањем и идентитарним устаљењем. У таквој ситуацији, сви знакови могућег конституисања Мацаревог идентитета налазе се око њега, али не и у њему, па се, у смислу наглашене акватичке симболике коју ова приповетка читавим својим током потенцира, може рећи да су то остаци знакова који кроз модернистичку негацију смисла узалудно плутају око јунака, на фону кључног изневерења (поетичке) орфичко-одисејевске парадигме: „Мимикријски се поигравајући са стереотипима, Андрић „заварава”, као и његова прича и театар света његове приче. Ипак, *бити* значи бити с оне стране стереотипа (нарације, приче, митизације) идентитета, ниченаски, с оне стране обра и зла, деридијански, с оне стране знака, фукоовски, с оне стране моћи, у драстичној разлици која се не потврђује него размеђује у одсутном трагу Другог као немогућег и непоновљивог Другог, а не у Другом као наспрамном знаку из којег се улази у дискурзивну историјску и етничку игру разлике. Зато Мустафа Мацар одлази од свога друштвено конструисаног идентитета ка друштвено немоућем идентитету, не пристајући на митологизовану идентификацију него се губећи у удаљеној, асиметричној трауми идентитета. „Одсечен” од себе самога, Мустафа живи сопствене расцепе, између књиге, генеалогичке, себе и света, спознају о свету формулишући у реченици „Свијет је пун гада”. Модернистички Хамлет, Мустафа се отвара продору семантике оног Другог (трауме) и само детектује насељавање свога света траговима кошмара, оним фрагментарним, повратним, „чудовишним” (Бошковић 2012: 45). Парадоксално је да самоспознаја властите дискурзивне испражњености и немогућности идентитарне фиксације отежава јунаково биће у трауми (појачавају унутрашњег нагона за уништењем и самоуништењем), па се у простор пражњења реципрочно уписује све већа испуњеност света „гадом” (да би он на крају био препуњен гадом одасвуд).

⁸³ „Био је сасвим промијењен. С наусницом изнад напућених усана, погнут, мрк без осмијеха, нит се с ким дружио ни говорио. По дану би читао књиге у варошког ходе Исметаге, а ноћу би свирао дуго у зурну, испуњавајући надалеко свирком подводан крај око чардака” (Андрић 1971: 109)

Сасвим у складу са односом који авангардна књижевност показује према рату, из чијег искуства, као поетика отпора, и настаје, траума бива иницирана првим ратним сукобом у коме Маџар учествује. Она се зачиње већ и раније, у поменутој промени при повратку из Сарајева, али док је та промена још увек у знаку амбивалентности која успева да у равнотежи одржи жељу бића да се изрази у уметности и нагонску потребу за убијањем, одлазак у рат је прекорачење прага, својеврсни хибрис, који доводи до тога да нагонска страна сасвим превагне, чиме започиње процес идентитарног пражњења. Искуство заборавља себе, обрубљује трауму у иницијалној и финалној позицији, те заборав рођеног имена, свега што је било, сваког сећања и сутрашњег дана, у првој бесаној ноћи, бива поновљен на крају пута, пред улазак у Сарајево, заборавом простора и времена: „Не може да се сјети гдје је ни који је дан” (Андрић 1971: 122). Траума иницира путовање, у чему се јасно разазнају обрасци одисејевске парадигме, али парадигме која је первертирана у тој мери да Мустафа постаје „изокренути” Одисеј, чија путања не прати линеарну структуру епског узора, већ структуру саме трауме коју обележава опетовање трауматских жаришта. Та понављања структурирају онтологију јунака у свим њеним сегментима, у времену, јер „сутра је дан као и други. И то се једнако понавља, а да никад није ни помислио да коме каже” (Андрић 1971: 110), у простору, јер је повратак из рата у завичај повод за поновни одлазак у рат, као и у кошмарним визијама, које се такође понављају, али се и једине преобликују, будући да су знак трауме која постепено осваја, ломи и празни биће. Одисејевска парадигма у *Мустафи Маџару* заправо је укинута већ на самом почетку приповетке. Ако рат означава искуство онога „све”, које налазимо у „Прологу” *Лирике Итаке*⁸⁴ Милоша Црњанског, а „све” је, како каже Александар Јерков „оно грчко *све*, целина архајског света и сама истина постојања” (Јерков 2010: 267), онда је Мустафин повратак у завичај, а из завичаја изнова у рат, доказ да се у структури модерног света, као и у самом јунаку, десила кључна промена, која завичај не налази на полазишној тачки, чиме би индивидуација била довршена, а путовање окончано, као у Хомеровом епу, већ потрага за местом усидрења захтева путовање, али као трауму непронађеног пристаништа. Механизам ове трауме јасно је предочен. Сваки нови одлазак у рат, лудачка храброст и вратоломни подвизи Мустафини у занку су жеље да се потенцирањем и интензивирањем војничких успеха ркереира епска ситуација и изнова створи место за повратак.⁸⁵ Узалудност ових настојања резултира јунаковим самоосвешћењем када он по први пут и изговара реченицу „Свијет је пун гада”, управо

⁸⁴ Ја видех Троју, и видех све.

Море, и обале где лотос зре,
и вратих се, блед, и сам.

На Итаки и ја бих да убијам,
ал кад се не сме,
бар да запевам

мало нове песме. (Црњански 1993: 19)

⁸⁵ „Мустафа Маџар нема моћ да ратне шокове претвори у сећање: они су у њему конзервирани као памћење, те се тако појављују у пољу несвесног. Немогућност свесне обраде ратних шокова обзнањује Мустафино ћутање; прича је та која би морала настати на темељу сећања, а како тог сећања нема већ има само памћења, онда нема ни приче, већ само кошмара. Ту се сада назире кључна разлика између Мустафе ратника, а не приповедача, и Одисеја, који је истовремено и ратник и приповедач. Прича је знак процеса у коме се патња обрађује путем свести, да би се преобразила у причу уз помоћ које се приповедач ослобађа трауме. Приповедајући Феничанима о својим патњама након пада Троје, Одисеј тако симболички завршава своје путовање и враћа се кући. Није, дакле, случајно што његова прича започиње надомак Итаке, дакле на оном месту где се његова лутања завршавају. Тај географски положај приповедања сведочи да је почетак приче крај шока, односно довршење трауме” (Владушић 2010: 247-248).

након свог последњег подвига, у Бањалучком боју, у простору „иза побједи” (Андрић 1971: 112):

Увече, иза побједи, он је лежао пред шатором и притискивао дланове и груди о траву, јер му се чинило да му сваки мишић буја и расте у бескрај и хоће да га остави.

Виде се ватре и чује вриска пљачкаша и лелек прогоњених.

- Свијет је пун гада.

То је помислио јутрос, у зору, на обали Врбаса, стојећи измђу двије војске (једна бјежи а друга застала, од страха, на сплавовима), па и сад му је у устима као горчина које би хтио да се ослободи изговарајући то гласно.

- Свијет је пун гада!

А крв у њему само што тка и расте. Сви дамари бију. Сна нема. (Андрић 1971:

112)

Исцрпљење одисејског комплекса и пражњење епске, колективне парадигме, нужно води ка покушају успостављања лирске, па се у двама моделима путовања које Мустафа Маџар предузима, од којих је један модел везан за сталне повратке у рат, а други за самотничко путовање у Сарајево, испод примарног значењског и фабуларног слоја кретања јунака, успоставља дубинска семантика кретања једне поетике. Такав, за Андрића нетипичан однос готово сасвим елиминисане дистанце приповедивог и приповеданог доводи до опасне конвергенције у којој је немоћ јунака истовремено и немоћ приповедача, што ствара наизглед парадоксалну ситуацију да Маџарево немогуће самоубиство постане могуће самопоништење онога који Маџара казује. Поетичка амбиваленција скривена је у наизглед немотивисаној амбивалентности јунака који се промењен враћа из Сарајева. Ако је разлоге промене немогуће открити уколико се у анализи осврнемо само на индивидуално психолошко стање Маџарево, јер би, у том случају, једино тумачење био непрестанак на тумачење „као да је реч о испуњењу снажног, али несвесног унутрашњег порива” (Ахметагић 2011: 277), симболика поетичког кретања везује искидане делове наратива, раскривајући Мустафу Маџара као јунака модернистичке двоумице. Као што су јунаци раног Црњанског расути у простору између знака и смрти, модернистичкој меланхоличној двојности којом се означава процес епохалне промене, тако је и Мустафа Маџар измењен, а та је промена поетичка, јер је и у роману *Дневник о Чарнојевићу* и у приповеци „Мустафа Маџар” посредована читањем. Рајић-Чарнојевић, удвојени јунак Црњансковог романа, себе представља као „ученог човека” (Црњански 1996: 178), док се Мустафа промењен враћа са школовања у Сарајево, настављајући да по дану чита књиге у варошког хоће Исметаге (в. Андрић 1971: 109). Јунаке додатно повезује и искуство одвајања. Маџарева објава отцепљења пред преплашеним братрима, да им фермани од султана и везира ничему не вреде, јер се он, Мустафа, „одвалио као стијена низа страну, па нит му треба сна ни хљеба, нит признаје закона” (Андрић 1971: 115) кореспондира са неколико пута поновљеним исказом Рајића-Чарнојевића о одрођавању од свега: „И тако сам се ослободио и одродио од свега. И ништа ме више не везује, ни за добро, ни за зло. Држим свој мали живот сав потресен и уплашен у рукама, чудећи му се, као што држи црни евнух прстен султаније у рукама, док се она купа. Он је у мојим рукама, а није мој” (Црњански 1996: 138). Ипак, ако је заједничко искуство одвајања, није заједничко искуство *сурвавања*. Модернистички простор новог образује се као простор поетичких решења, те је и одвајање од целокупне традиције, ма које епистемолошке видове она носила, поетичко одвајање. Будући да је алтернатива поетичка и оно што је њоме замењено мора бити поетички ресемантизовано.

Када се Црњансков Рајић-Чарнојевић одреди као фигура одвајања, нихилистичко сурвавање бива спречено појавом фигуре двојника чија је функција да означи место одвојеног као место нове поетике – *суматраизма*, и тиме задржи јунака у стању двојности која омогућава да се траје у амбиваленцији – између метафизике и смрти. Досегнуто амбивалентно стање чини могућим писање, па је јунак *Дневника* истовремено и онај који себе исписује као модернистичког јунака. Црњансков Рајић-Чарнојевић, као и Одисеј *Лирике Итаке* опредељују се за поетику. У простору одабира који пружа алтернативу епског (одисејевског) или лирског (орфичког), моменат лирског превлађује нудећи „мало нове песме” (Црњански 1993: 19). То не значи да Црњански јунаци не освешћују и другу алтернативу. Она и даље постоји, не као одбојна помисао, већ као жеља, па је и субјект *Лирике Итаке* онај који би на Итаци да убија, док Рајић-Чарнојевић изјављује: „Ја волим моје дедове, они су знали да убијају. Уопште ми се убиство сад јако свиђа” (Црњански 1996: 183)⁸⁶. У „Мустафи Мацару” је ова алтернатива такође јасно постављена, али је опредељење другачије. Поновним одласком у рат крши се табу који Црњански у „Прологу” поставља, „*кад се не сме* (курзив Ђ.Р.)/ бар да запевам/ мало нове песме” (Црњански 1993: 19), те се тиме неповратно урушава и онај моменат одисејевско-орфичке полазне тачке, из које је могуће определити се. Прекршени табу притом се не односи на огрешење о морал или законе, иако Мустафа, прокламујући своје одвајање, говори да не признаје закон (султана и везира), већ се сва ова огрешења подводе под јединствено *поетичко огрешење*, будући да је смисаона алтернатива управо поетичка (противтежа одласку у рат је Мацарево читање и свирање у зурну). Ако су дедови знали да гину, како у наведеном цитату говори Рајић-Чарнојевић, модернистички јунак је неповратно ослобођен тог знања, пошто је видео све, прозревши епску ситуацију ратовања као истрошену и превазиђену јер „Војник сам; о, *нико не зна, шта то значи* (курзив Ђ.Р.)” (Црњански 1996: 125). Иронизација епског дискурса чини једно од кључних поетичких језгара Андрићеве ране прозе. Већ у првој Андрићевој приповеци „Пут Алије Ђерзелеза” појављује се нескладна фигура епског јунака у модерним временима, трагично рацепљена између епског и лирског начела: „Ђерзелез постаје јунак на други начин, остваривши се у парадоксу: у њему се, наиме, драматично сукобљавају епска и лирска димензија његова бића и сва је ова прича призор и облик тог сукоба” (Крњевић 1980: 187). Парадокс о коме говори Хатица Крњевић управо је двострукост на којој почива онтолошки профил модерних јунака. Нихилистичка перспектива је присутна, али никада до краја развијена, јер постоји замамни зов самоприкривајућег метафизичког начела које увек чува свој поетички идентитет, било да је то идеал лепоте, коме неуспешно хрли Ђерзелез, било да је то поетичко-онтолошки идеал двојника-суматраисте у случају *Дневника о Чарнојевићу*, или „мало нове песме” у *Лирици Итаке*. Освешћујући у себи, као путовођу, измичуће биће поетике, сви ови јунаци иду напред, крећу се за једним сиренским зовом који непрекидно подиже велове да испод њих покаже ништа, али и да их на следећој

⁸⁶ Алтернативна ситуација коју убиство и поезија представљају као оспољење унутрашњег поетичког сукоба између авангардног позива на прекид, на чин (убиство, суицид), на деловање, и модернистичког позива да се остане унутар књижевности, унутар традиције (кроз њено истовремено негирање и призивање), разрешава се код Црњанског својеврсном синтезом – „убиством у поетици”: „Уколико Црњански уместо да убија на Итаки, може да запева макар и мало *нове песме* – да се вратимо поетици – шта то убија његова песма? Очекивао би читалац да ће се фигура смрти јавити у различитим обрисима, од немогуће љубави до туге ратника, но не јавља ли се она и у смрти класичног стиха? *Зато је дозвољено размишљати о свету у коме је још једино могуће живети – о царству књижевности и поетике* (курзив Ђ.Р.), у којем, међутим, све што и у овом свету, и још нешто више од тога. Убија ли, дакле, огрезао у песничкој крви, Црњански својом поетиком?” (Јерков 2010: 268).

тачки онтолошког хоризонта изнова постави и поново принуди на кретање.⁸⁷ Док та опсена постоји границе насиља се не прекорачују.

1.1.2. Занемоћалост орфичке жеље

Епска свест је затворена и самодоволна. Она познаје циљеве, али и начине и средства да до тих циљева дође. Средство је пре свега насиље. Закон јачег превладава, па ако се до жељеног не долази мирним путем, оно се насилно узима, а да притом сама жеља не губи на квалитету, свеједно којим је начином досегнута. Модернистичка свест ствара процеп управо на овоме месту, јер излазак из епских оквира, сагледавање традиције на начин који допушта субјекту да себе измакне из њеног простора, па да она постане превазиђено „све”, обесмишљава жељу до које се насиљем може доћи. Та жеља сада је бескорисна, јер физички досегнута остаје у домену превазиђеног. На месту недовољности епске физичке жеље појављује се метафизичка жеља, чији је једини начин оваплоћења поетички. Метафизичко се отвара као место Другог, као ништа које стоји насупрот искушеном „све”, истовремено бивајући објава апсурда, колико и обећање испуњења у новом. Међутим, насиље није само бескорисно, оно је и опасно. Та опасност, предочена у приповеци „Мустафа Маџар”, онтолошке је природе и у питање доводи саму могућност одржања модернистичке двоумице, нарушавајући један од њених квалитета, поверење у метафизичку моћ стваралаштва. Како је тај квалитет означен као превладавање лирског (орфичког) момента, то се у Мустафиној судбини препознаје не само исцрпљеност одисејевске, већ, пре свега, укидање орфичке парадигме. Ове парадигме сусрећу се у двама тачкама које и одређују Маџарев пут, а то су песма (у њеном звучању) и силазак у доњи свет (катабаза). Унутар наративног тока којим се постепено приказују momenti Маџаревог самоурушавања, раскрива се и градативно изведен приказ урушавања орфичке структуре његовог бића. Орфичка путања прецизно је оцртана како просторном симболиком спуштања у смрт, тако и симболичким односом тишине и звука. Две симболичке равни ступају у међусобну везу, па је повратак из Сарајева, што је место прве Маџареве промене, представљен сликом у којој се јасно препознаје Андрићево призивање мита о Орфеју: „По дану би читао књиге у варошког хоџе Исметаге, а ноћу би свирао дуго у зурну, испуњавајући надалеко свирком подводан крај око чардака” (Андрић 1971: 109). Слика којом се зачиње Маџарев орфички лик истовремено је и слика којом се простор смрти, то јест доњег света у који Орфеј силази, симболички обележава као акватички, подводни простор. Кретање Орфеја изведено је од почетне тачке у којој је Маџар још увек изнад воде и у којој постоји песма која „припитомљује пакао”, до завршне тачке, момента Маџареве смрти, коју приповедач приказује као спуштање на дно мора, при чему то дно више и није обично умирање дато као искуство смрти која би још увек могла припадати симболичком поретку дискурса (коме нужно припада и свака идеја о суициду), већ је то смрт доведена до крајње дискурзивне огољености, са оне стране сваког језика и значења, смрт као последње

⁸⁷ Нимало случајно, Ђерзелез се у Андрићевој приповеци не појављује пре песме која иде испред њега: „Међу последњима је стигао Ђерзелез. Пјесма је ишла пред њим” (Андрић 1971: 28). Песма је овде двоструко одређена, у свом примарном значењу, као епска песма коју перципира колектив и која доноси традиционалну слику јунака којој се реалност јунакове појаве супротставља (отуд је Ђерзелез међу последњима), али то је истовремено и поетичко означавање идеала лепоте за којим Ђерзелез иде, у ком смислу је он први и испред света који му се подсмева и са којим, у том погледу, постоји непремостив раскорак.

искуство мрака и тврдоће,⁸⁸ откуда се даље, у језику, не може: „Мрак и тврдо. Тврдо. То је било посљедње што је осјетио” (Андрић 1971: 125). Пошто је силазак јунака већ назначен као силазак поетике, то се он, управо на поетичкој разини, указује као разарање једне симболичке целине, у почетку очуване и дате у потпуној паралели Маџара и Орфеја, а до краја постепено окруњене у тој мери да жеља за симболизацијом која је неповратно изгубљена ствара трауму самога приповедача који се у тој жељи приближава сопственом укинућу. Равнотежа песме (поетике) и смрти постојана је и функционална у тренутку прве промене и првог поистовећења са орфичким митом и савршен је одраз стања модернистичке удвојености. Међутим, већ при повратку из рата, равнотежа се нарушава, а орфичка жеља губи на снази:

Откључа чардак. Касно у ноћи потражи своју зурну, замотану у мушему, и дуну плашљиво и ниско:

– Туу, тититатаа...

Тишина прими непријатно звук.

Видје да нема ни стална даха, ни у прстима гипкости од некоћ, *нит памти старе мелодије* (курзив Ђ.Р.). Умота опет зурну и предаде се мучењу бесанице, која га не оставља откако су престале битке. (Андрић 1971: 109)

Деконструисање орфичке перспективе долази не као нереализованост модернистичких потенцијала нове песме (поетике), него као заборав старе песме, којој Андрић не претпоставља алтернативу. Да није тако, овај Андрићев јунак имао би пред собом могућности које се нуде и раним Црњанским јунацима, али и његовом Алији Ђерзелезу, а то је могућност да у ситуацији епско-лирске подвојености, своје биће определи за „нову песму” (варљиви идеал лепоте) и на тај начин себе сачува у позицији болног метафизичког поверења. Како та могућност изостаје, јер Маџарев повратак из рата освешћује у њему трауму света и историје, али не нуди и простор нове трансценденције, Мустафа Маџар бива заточен у трауми која епско препознаје као лаж, али не долази до спознаје простора у коме би се могло бити без те лажи, те је сваки наставак егзистенције трауматично понављање епских модела понашања, где епско, изгубивши симболички ореол своје сврсисходности, постаје голо насиље. При томе, орфички губитак није и потпуно укидање присуства орфичке парадигме, што би, наизглед, била сасвим логична последица почињеног хибриса – поновног одласка у рат, након чега Мустафа коначно оставља своју зурну да јој се више не врати: „Још се чуло како задоцнили момци кличу њему и побједи, а он је једнако ходао не усуђујући се да сједне. Погледа мушему у коју је замотана његова стара зурна, и зелен сандук с књигама, али се не дотаче ничега” (Андрић 1971: 113). Насупрот овој логици, орфичко наставља да делује унутар истог симболичког регистра, али не више као могућност, већ као немогућност повратка и као спорадично објављивање самоосвешћујућих момената, који су присутни као тачке отпора себи и свету, пуном гада, но отпора који се намах препознаје као узалудан, па тиме изазива још веће мучење и патњу јунака. Мустафа Маџар, након превладавања воље за песмом јесте *Орфеј после Орфеја*, Орфеј који након доживљеног пораза песме, живи још само искуство сопствене смрти,

⁸⁸ „Мрак и двапут поновљено *тврдо* посљедње је што што је Мустафа осјетио, што је у потпуном контрасту с почетком приповијетке. Приповијетка почиње свитањем четвртога дана шенлука и славе бањалучке побједи и припремом коњаника који ће кренути у сретање побједиоцима. Мустафи Маџару прије свих. Разбио се побједнички ореол око Мустафине главе као при оном огледању у води – остали су само *мрак и тврдо*” (Делић 2011: 96).

чекајући тренутак у коме ће га Менаде коначно растргнути⁸⁹: „С времена на вријеме ваља да устане, ма и с највећим напором, да пали свјетло, да се увјери да је жив, да га нису сатрле и развијеле мрачне силе” (Андрић 1971: 110). У свету ове Андрићеве приповетке, који је свет превазиђености орфичког дискурса, а где је једино доступно дискурзивно искуство, оно епско, препознато и у јунаку освешћено као лаж⁹⁰, драма субјекта уписује се у тело.

⁸⁹ То чекање Мацарево на смрт јесте мера његовог (само)укинућа, али је и мера самоукинућа једног поетичког идеала који из својих орфичких, аполонијских граница (оквира) иступа и преступа ка насиљу према себи и другима као према дионизијској „ослобођености” и разобручености. Ако Мацар „нема могућност да пристане на причу, већ се препушта самоуништењу” (Бошковић 2012: 45-46), то не значи да је Мацар суицидални јунак (у смислу остварења суицидалног чина као облика самореализације), него да нарастајуће (само)уништење претпоставља онемогућеност да се изврши (преостали) унутрашњи налог трансценденције и да се последњим остатком воље надјача репресивно деловање Другог које се, као смрт, ишчекује, а које, као зло и нагон за убијањем, подстиче Мацарева непочинства, остављајући му само болне тренутке самоосвешћења у којима се спознаје (све већа) „гадост” себе и света. И на општепоетичком плану, излазак из Орфизма укида смисао смрти. Бланшоов „модернистички” Орфеј такође два пута умире, два пута се губи у њему недохватна могућност једног дела, песме којом би било обухваћено биће смрти. Орфеј најпре губи Еуридику па ће и његово дело, чија је судбина „да опет доведе у дан и да му да у дану облик, лик и стварност” (Бланшо 1960: 127), почивати на губитку, на „првој ноћи”: „Прва ноћ је још увек творевина дана. То је дан који гради ноћ, који се подиже у ноћи: ноћ говори само о дану, она је предосећање њега, она је његово подручје и његова дубина. Све се завршава у ноћи, зато постоји дан” (Бланшо 1960: 121). Постоји, међутим, за Бланшоа, и „друга ноћ” (друга смрт) у којој се отвара траума орфичког погледа који се не може ослободити виђеног ништавила, виђене смрти, па је принуђен да, у делу, опетује тај тренутак немогућег сусрета и да умире изнова у незатворености круга који урушава целовитост довршеног дела које губитак прихвата: „Грчки мит каже: може се стварати дело само ако прекомерно искуство дубине [...] није тражено због њега самог. Дубина се не предаје олако, она се открива само скривајући се у делу. Одговор пресудан, неумољив. Али мит не показује мање да је судбина Орфеја такође да се не потчини том крајњем закону, – а, заиста, окрећући се према Еуридики, Орфеј руши дело, дело се одмах уништава, а Еуридика се враћа у сенку; битност ноћи, под његовим погледом, појављује се као небитност. Али не окренути се према Еуридики, то не би била мања издаја, бити неверан снази без мере и без опрезности свога кретања, које не жели Еуридику у њеној дневној стварности и у њеној дневној љупкости, које је жели у њеној ноћној тами, у њеној удаљености [...] гледати у ноћи што ноћ скрива, другу ноћ, прикривање које се појављује” (Бланшо 1960: 128). Ипак, Бланшо неће, овај други моменат, који дело разара, ставити у противстављеност са делом, јер и поглед у одсутно и даље конституише дело на оној тачки где се из дела прелази у непостојање: „Орфејев поглед је последњи дар делу, дар којим га он одбија, којим га он жртвује одлучујући се, прекомерним кретањем жеље, према пореклу; и тамо где се он обраћа, и не знајући, *опет према делу* (курзив Ђ.Р.), према пореклу дела” (Бланшо 1960: 132). У Андрићевој приповеци негација Орфеја прелази границу коју Бланшо успоставља, па када се смисао Орфичке ноћи (смрти) истисне из дела, онда и трансцендентност прелази на другу страну, на страну убице (онога што Мацара убија и што му не допушта да се убије). Андрићев Орфеј је слеп пред местом свога силаска, глув, јер чује само шум сопствене крви, и нем, јер себе не може изговорити другачије до као констатацију таквог стања (ништавила, гадости) света и себе у свету. Тај прелазак из орфичког у дионизијско има двотруко значење у Андрићевој приповеци. Са једне стране, он представља замену орфичког (аполонијског) склада, етеричности, нетелесности, метафизике песме, дионизијском телесношћу и иживљавањем нагонског дела бића (који је трансцендентно оспољен у виду неке „наддеструкције” која управља Мацаревом деструктивношћу), док, са друге стране, он представља моменат у коме се из „предтрагичког и нетеатралног сазнања” (Јерков 2017: 516) прелази у трагичко искуство почињеног хибриса и, нужне, препуштености субјекта судбинским законитостима и усмерењима који укидају вољу јунака а Мацара претварају у „играчку Богова”.

⁹⁰ Најзначајнији моменат тог освешћења, јесте сусрет Мустафе Мацара са Абдуселамбегом, који је „брбљивац и хвлаиша” (Андрић 1971: 118), наизглед сушта супротност Мустафина, али и његов двојник. Док Мустафа иза себе има истинско, „догађајно” искуство учешћа у бојевима и јуначког истицања, које, међутим, не уме да подупре причом која би га јунаштва верификовала и одржала их у сећању колектива, па бива изложен подсмеху и потцењивању (као и Терзелез), Абдуселамбег је онај који, као кукавица, иза себе нема никакво искуство борбе и јунаштва, али уме да о томе приповеда (лаже), те на тај начин не само да стаје раме уз раме са Мацаром, већ га и надилази, добијајући колективно признање које је Мустафи Мацару ускраћено. Двојничка ситуација препознаје се у жељи беговој да заједно са Мустафом уђе у Сарајево „и да га свијет и

Укинуто метафизичко бива замењено хипертрофираним физичким и физиолошким (отуда и, у критици често навођени, натурализам раних Андрићевих приповедака попут „Мустафе Маџара”, „Група” или приповетке „За логоровања”⁹¹). „Мустафа Маџар” је отуда приповетка у којој се огледа постдискурзивна драма телесности и у којој се традиционални метафизички топоси модерне књижевности, па и књижевности самога модернизма изокрећу и распадају доследно творећи крајње нихилистичку перспективу, где је јунакова егзистенција сведена искључиво на механизме напада и одбране,⁹² уз присуство

знанци виде кад уђе с Мустафом Маџаром као другом и сапутником” (Андрић 1971: 118). Док је у *Дневнику о Чарнојевићу*, двојник доносилац поетике новог као орфичке алтернативе, Маџарев двојник исказује тежњу за повратак у целовитост старе, епске поетике, јер жели да понови ситуацију са почетка приповетке у којој Маџарев улазак у град не би био праћен завијеношћу и ћутањем, већ подупрт гласом који уме да приповеда о подвизима, као што је и Одисејев повратак из Тројанског рата условљен приповедањем својих доживљаја Феничанима (Владушић). Како је модернистички раскол коначан, а повратак на старо немогућ, Мустафа Маџар ће тај раскол морати да обзнани, оптужујући бега, одвећ занетог у приповедању измишљених јунаштава, да лаже: „- Таког ме, зар, бог створио да немам страха. Изађемо на мртву стражу према Млечићу, па сви дрхте и шапућу у мраку, а ја се испнем на метериз, па запјевам што ме грло носи, а гла у мене, бог дао, ко зурна. Па послјије власи распитују који је то Турчин тако силан и газија, а већ наши знају ко је: ко море други бит? – Е, много лажеш” (Андрић 1971: 120). Занимљиво је да се ова оптужба појављује управо у моменту када бег, одмичући у својим лагаријама, описима своје неустрашивости у бојевима придода нови квалитет – способност да пева боље од осталих и лепоту сопственог гласа, који је као зурна. Ово поређење управо иницира Маџареву реакцију, а уводећи га, приповедач у потпуности пародира орфички моменат, па ће се зурна изнова огласити, не да би поновила стару песму, која је изгубљена, нити да би објавила нову поетику које нема, већ да би оно што у дискурсу преостаје разоткрила као лаж. Делотворност трауме, којом је читава приповетка обележена, да Маџар освешћујући лаж епског, може да дела само кроз понављање епских модела, присутна је и овде, јер након сукоба са Абдуселамбегом долази до мегдана, у коме се Мустафа Маџар наизглед сабира и инстинктом искусног ратника убија противника, али је то сабирање само најавна још жешћег растакања, јер је и тај мегдан у контексту претходно присутне свести о лажи, тек пародија мегдана, баш као и у *Путу Алије Берзелеза*. Покушавајући да процени, у мрачној соби, куда ће бег наићи, како би се коначно обрачунао са њим, Маџар, у себи, изговара: „Бег је кукавица и лажов, а такви лако убијају” (Андрић 1971: 121). Међутим, ако је бег кукавица и лажов, па због тога лако убија, а Мустафа Маџар, који није кукавица и лажов, такође лако убија, онда, у овој колизији, разлике и нема, те губљењем ореола епског јунаштва и епске истине, убиство бива тек оно што јесте – убиство.

⁹¹ „Мула Јусуф, перверзни дегенерик који остварује сладострашће у крви, Мустафа Маџар с једном новом врстом унутрашње грозде, која је више болест „душе“, сурови немир праћен страхом, тортуром несна, осећањем кривице и греха. Јусуф, из приповетке *З а л о г о р о в а њ а*, још увек је само један обичан дегенерик, јасно изобличен и патолошки поремећен, који дела по императиву нечисте крви. *З а л о г о р о в а њ а*, на крају прилично фелтонске експозиције мутног ратног стања, даје једну језиву слику Јусуфове болести у којој он животињски и срећно пламти грозницом над крвљу која липти из прекланог врата наге и беспомоћне хришћанке” (Цацић 1957: 148).

⁹² Ову идеју Андрић ће изнети у есеју *Разговор са Гојом*: „Сви људски покрети произлазе из потребе за нападом или одбраном. То име је основни, увећини случајева заборављени, али истински узрок и једини покретач. А природа уметности је таква да није могућно насликати хиљаду ситних покрета који, сваки за себе, нису мрачни ни злокобни. Али сваки уметник који хоће да слика оно што сам ја сликао, присиљен је да прикаже покрет који је збир свих тих многобројних покрета, а тај згуснути покрет нужно и неминовно носи на себи печат свог истинског порекла, напада и одбране, беса и страха. И што је у једном таквом покрету већи број покрета уткан и збијен, то је покрет изразитији и слика убедљивија. Ето зашто су моји ликови и њихови ставови и покрети мрки, често страшни и језиви. Зато што, у ствари, друкчијих покрета и нема” (Андрић 1977: 20). Казујући мисао о истини људског бивања као сталној смени механизма напада и одбране, беса и страха, и уметности која ту истину треба да одражава, Гоја заправо брани своју идеју о неметафизичком послању уметности, наспрот ставу који износи његов (у разговору имплицитно присутни) пријатељ Паоло, који даје визију модернистичког уметника, творца нове (обрнуте, антихристовске) метафизике: „По проклетој муци и неупоредивој дражи овога посла, ми осећамо јасно да од неког нешто отимамо, узимајући од једног тамног

повремених момената самоосвешћења који ту драму, за јунака (али и за приповедача), чине неиздрживом.

Ова деструкција превасходно захвата структуру сна. Андрић као да замагљује разлике у односима сна, несанице и будности. Постоји, са једне стране, жеља за спавањем и сном, док је, са друге стране, стално присутан страх од сна, као и од бесанице, јер се кошмарне визије Мацаревих непочинстава непрекидно понављају и богате у детаљима, проширујући симболички регистар унутар кога ишчитавамо промене у јунаковом бићу: „Ноћ не само да није доба сна и обнове животне снаге, већ мрачно доба несанице, страха од мрака, снова и утвара; доба разарања” (Делић 2011: 90). Истовремено се, у постепеном превладавању несвесних трауматичних садржаја над Мустафином свешћу, померају и бришу односи свесног и несвесног, па како распад Мацаревог бића бива све интензивнији то су све краћи моменти сабраности и освешћења. Између две врсте сна, жељеног, кога нема, и нежељеног, који чека у заседи и сам долази „као увијек кад се најмање нада” (Андрић 1971: 118), постоји онтолошка релација, где, у свеопштој збрци око тога шта је заправо сан, а шта није, Андрић ипак успоставља разлику, одвајајући *сан* од *сновићења*:

Од те ноћи сан му се посве украде; и онај сат-два пред зору разорише све нова и нова сновићења. Неочекивано се, из ноћи у ноћ, појављиваху већ сасвим заборављени, безумно помршени, уломци прошлог живота. Оно што је било најгоре код тих снова, то је нека језива јасност и оштрина којом се истицао сваки поједини лик и покрет, као да сваки живи за себе и има неко нарочито значење. Поче да стрепи од помисли на ноћ. Ни сам себи није признавао тај страх, али он је растао, мучио га дању, разарао и саму помисао на сан, живио с њим, упијао му се у живо месо и, тиши и тањи од свилена конца, сваки дан засијецао дубље (Андрић 1971: 112-113)

Ако је жељено стање Андрићевог јунака сан, који бива узурпиран сновићењима која сама од себе долазе, ломећи његову свест, вољу и помисао на спавање, онда је, насупрот кошмарним визијама које постају све јасније и оштрије, испуњеније злокобним значењима, сан као жеља празан сан, то јест сан у коме се *не може видети*. Сновићења која би јунак хтео да заборави, противно њиховом потискивању, искрсавају сама од себе, онемогућујући заборав, док је сам заборав изједначен са простором сна у коме се *жели видети*, али је то вићење онемогућено појавом кошмара, оним што се, упркос вољи, *мора гледати* и изнова (трауматично) проживљавати⁹³:

света за други неки који нам је непознат, преносећи из ничега у нешто што не знамо шта је” (Андрић 1977: 15).

⁹³ И Бланшоов Орфеј је заробљен у трауми, у кошмарном опетовању тренутка једном сагледане смрти: „Да је није погледао, он је не би привукао, и бесумње она није ту, него он сам, у том погледу, он је одсутан, он није од ње мање мртав, не мртав од ове мирне овоземаљске смрти која је починак, мир и крај, *него од оне друге смрти која је смрт без краја* (курзив Ђ.Р.), кушање непостојања краја” (Бланшо 1960: 129). Ипак, Бланшо ће свога Орфеја везати за дело (за смисао), јер осмишљеност бића у трауми постоји онда када је извор трауме виђен (виђен и као присутно одсуство смрти). То је модернистички Орфеј: „Он губи Еуридику, јер је жели преко одмерених граница песме, он се и сам губи, али ова жеља и изгубљена Еуридика и расточени Орфеј потребни су песми као што је потребан делу доказ вечите лишености дела” (Бланшо 1960: 130). Мацарева траума другачија је управо у оној тачки у којој је немогуће видети смрт, па јој, самим тим, дати (суицидални) смисао. Ако је Мацарев силазак у Сарајево еквивалентан Орфејевом силаску у пакао, запречен поглед и глувоћа јунаковог бића не пружају му могућност да се сусретне са смрћу, те да се у смрти конституише. Једном промењен, Мацар је заувек одвојен од простора који у Црњанској поетици везује (изгубљени) завичај и смрт.

Одједном заборави све што је било, и своје рођено име, и пошто се тако у првом полусну угаси свако сјећање и свака помисао на сутрашњи дан, и остане само склупчано тијело под тамом као нијемим жрвњем, отпочну брзи мравци уз ноге и стрепња у мекоти испод срца, и стане свуда да се шири страх као хладно струјање (Андрић 1971: 109-110)

Жеља да се усни празан сан, ослобођен сваке појавности и да се, на тај начин, прекину трауматична искрсавања изненадних кошмара, потврђује да постоји, макар и као имплицитни захтев бића, које се с тешкоћом пробија кроз све непрозирнију завесу надвладавајућих несвесних садржаја, Маџарева воља за смрћу, то јест воља за самоукидањем (за својевољним поистовећењем са ништавилом). Празан сан је сан ништавила, потонуће у смрт која је ослобођена сваке неизвесности у погледу исхода који би можда и могао носити одређене постегзистенцијалне садржаје, те тиме сачувао патос наде и, самим тим, метафизичко оправдање постојања. Да ове могућности још увек има, модернистичка позиција јунака била би очувана, будући да модернизам, иако раскида са романтичарском идејом о уцеловљењу бића у простору сна као трансцендентне другости, и даље чува везу са тим простором, макар се тај простор и препознавао као искуствено недоступан:⁹⁴

У романтизму немогуће је дато као такво, оно је ту и једном покренуто оно се као такво и остварује. Модернистички сусрет са оним што не може доћи захтева сасвим другачије посредовање. У модернизму песничка воља не поништава немогуће тако што се немогуће догађа, модернизам не може да омогући немогуће. Модернизам му иде у сусрет управо као немогућем (Јерков 2010: 239)

⁹⁴ Однос модерног субјекта према смрти као према сну успостављен у модалности, једнога „можда” појављује се већ код Шекспира, у најпознатијем Хамлетовом монологу „Бити или не бити”:

Умрети – спавати – ништа више – (реци,
Да спавањем се сврши срца бол
И хиљадама животних потреса
Што преносе се на месо) – то је циљ,
И предано му тежи ти. Умрети,
Спавати – спавати – *можда* сањати. (Шекспир 1988: 110 – курзив Ђ.Р.)

У српској књижевности овај однос је најоучљивији у антологијској Дисовој песми „Можда спава”:

Ја сад једва могу знати да имадох сан.
И у њему очи неке, небо нечије,
Неко лице, не знам какво, можда дечије,
Стару песму, старе звезде, неки стари дан,
Ја сад једва могу знати да имадох сан. (Петковић Dis 1970: 125)

Иако се Дисова песма рађа управо из заборавља („Заборавио сам јутрос песму једну ја”), лирски субјект ипак чува везу са оним што је заборављено, а чува је кроз знање (сећање) које је „једва знање”, па и ако не уме да рекреира старо (старе песме, старе звезде, стари дан), то знање уме да сачува веру у простор трансценденције који треба испунити новим. Дисов сан није празан сан. Чак и заборављен, он задржава свој облик (У „Престанку јаве” то је облик заборавља – Петковић Dis 1970: 103) и своју испуњеност, јер „излазак из једног света песме, старе песме, улазак је у други, па ту на крају *Утопљених душа* почиње нов песнички простор” (Јерков 2010: 239).

Међутим, код Андрићевог јунака веза са преегзистентним простором (простором у коме постоји биће у прошлости, као биће пре промене, биће изгубљене завичајности), унутар кога би се дао обликовати сан бића (сан метафизике), дозив оностраног које се даје као метафизика погледа, али и метафизика слушања, у потпуности је прекинут. Зид мрака и тишине, двају симболичких назнака овог прекида стоји као непремостив јаз, којим је омеђена могућност повратка у стање пре промене. Мрак и тишина стоје на почетку и на крају Мустафиног путовања, у првој ноћи након повратка из рата (хибрисну природу одласка у рат смо већ назначили) и у ситуацији покушаног повратка у Сарајево, које и јесте простор преегзистентног:

Касно у ноћи потражи своју зурну, замотану у мушему, и дуну плашљиво и ниско:

- Туу, тититатаа...

Тишина прими непријатно звук (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1971: 109)

То се мучење понавља *сваке ноћи* (курзив Ђ.Р.). [...] С времена на вријеме ваља да устане, ма и с највећим напором, да пали свјетло, да се увјери да је жив, да га нису сатрле и разнијеле *мрачне силе*. (Андрић 1971: 110 – подвукао Ђ.Р.)

Пређе руком преко росна лица. Узалуд је настојао да растјера *два црна немирна колута кроз које му се мутно указивао вас сјај дана и град под њим* (курзив Ђ.Р.). Пипао је сљепоочнице, окретао се лијево и десно, али су се *с погледом заједно помицали и црни колуту, кроз које све пред њим изгледало сплинато, дрхтаво и мрачно. И тишина је глува* (курзив Ђ.Р.), а у њој се чује крв како насједа без престанка и бије мукло у шији. (Андрић 1971: 122)

1.1.3. Трагизам жеље за смрћу - „Зли Бог” и слаби јунак

У условима анихилираности метафизичке перцепције, сусрет са смрћу појављује се као посредовано „суочење” које у Мацару рађа чисти ужас и безумни страх. Оно такође производи и жељу за смрћу као последњи идентитарни остатак⁹⁵, али се та жеља не остварује. Проблем је заправо много дубљи од једноставне релације између постојеће жеље и немогуће воље да се жеља (за суицидом) задовољи, чиме бисмо Мустафу Мацара видели као подељено биће, потчињено (трансцендираној) вољи Другог (Другог у себи и Другог у свету, Другог „гадости”). Ради се, у ствари, о „жељи која жели жељу”, па извориште трауме није у препознатој жељи за смрћу и ослабљеној вољи јунаковој да својом вољом надјача вољу која њиме управља и изврши самоубиство, него је траума у жељи која жели жељу за смрћу а не може да до ње допре, јер је изневерењем орфичке парадигме јунаков сусрет са смрћу постао немогућ. Тек у таквој трауми нагонско биће долази до пуног израза, пошто не постоји више ниједна тачка у којој би се могло говорити о могућностима јунаковог

⁹⁵ Између воље за смрћу и сусрета са смрћу постоји квалитативна онтолошка разлика, јер није сама смрт ужас бића, већ је ужас наћи се лице у лице са непредстављивошћу Другости коју смрт оличава, а да притом не постоји ниједна преостала одступница у виду снаге да се смрт саобрази одређеној метафизичкој представи. У таквој ситуацији, воља за смрћу је заправо једини могући излаз, којим се пакао сусрета прекида, али је самоубиство такође метафизички скок, последње уточиште метафизике: „Самоубиство, као и скок, прихватање је на његовој граници. Све је свршено, човјек улази у своју суштинску историју. *Своју будућност, своју једину и страшну будућност, он распознаје и у њу се сурвава* (курзив Ђ.Р.)” (Ками 1987: 63).

метафизичког самозаснивања. Да је којим случајем Андрић стварао у епохи модерне, пражњење метафизичких садржаја бића и *непосредни* сусрет са смрћу као непредстављивом, апсурдном Другошћу, нужно би водио суициду јунака. Такав суицид, иако је нихилистички чин, успева да очува ситуацију трагичне узвишености јунакове судбине, чиме самоубиство постаје једина могућност којом се показује да идентитета, као реализоване воље за смрћу, има. У „Мустафи Маџару”, наместо воље, која би својим постојањем обезбедила непосредно извршење суицидалног налога, жеља посредује суицидално искуство, преносећи га у сан, па би се и Маџарева тежња за самоукинућем појављивала као жеља да се усни. Метафизички сан бића као сан о повратку, превазиђен у анулирању орфичког и одисејевског комплекса био би замењен сном о самопоништењу, који је сан о пребивању у не-бићу. Али, ако знамо да Маџар не доспева до жеље за смрћу, онда ни његова жеља за сном не може бити другачије приказана до као узалудна, не зато што је недостижна, него зато што уопште не постоји оно што би се могло сањати. Простор сна сасвим је испуњен сновиђењима (кошмарима), наспрам којих је „жељени сан” дискурзивно ипражњен.⁹⁶ Тај сан је белина и једнак је са смрћу бића, које је мртво јер у смрт не може да упише ништа, а „живи” будност свог ужаса (своје смрти) да је у њега уписано све („све” гадости која је постала свет).

На овај начин Андрић укључује све суицидалне модалитете у своју приповетку (нихилистички суицид модерне, модернистичку метафизику суицида и херојско самоубиство), али их оставља на нивоу препознатих алтернатива које се у догађајном току приче не активирају. Међутим, ако је херојски суицид обесмишљен, јер је препознат у истрошености епског дискурса, жеља за самоукинућем у којој би се реализовао индивидуални идентитет није обесмишљена као апсурдна, већ као немогућа, јер се њој супротставља ентитет који располаже вољом снажнијом од оне коју јунак (не) поседује. Мада је моменат трагичке узвишености која би кулминирала у суицидалном чину,

⁹⁶ Егзистенцијална могућност тубитка да буде цео остварива је, по Хајдегеру, само онда када постоји освешћење „крајње могућности” властите смрти као „још-не њега самог” (Хајдегер 2007: 305): „Из онога испред-себе узети феномен онога још-не, као и структура бриге уопште, тако је мало једна инстанца спрам неког могућег егзистентног бити-цео, да то испред-себе тек чини могућним један такав битак ка крају. Проблем могућног бити-цео бића које смо свагда ми сами, опстаје с правом, ако је брига као основна устројеност тубитка „заједно повезана” са смрћу као крајњом могућношћу тог бића” (Хајдегер 2007: 305). Иако Хајдегер одбацује самоубиство („само-докончање”), јер треба разграничити „спрам неког пуког ишчезавања, али и такође спрам неког само-докончавања” (Хајдегер 2007: 297-298) да је „основно нахођење тубитка, откљученост тога да тубитак *егзистира* (курзив Ђ.Р.) као бачени битак *ка* свом крају” (Хајдегер 2007: 297), ипак је важно нагласити овај став по коме је уцеловљење тубитка (нужно) везано за егзистенцијални однос према смрти: Непостојање овога односа или остајање у предворју његовог разумевања извор је Маџареве трауме, која се претвара у парадоксалну ситуацију истовременог гоњења и бежања, пошто је „Свакодневно западајуће узмицање *пред* смрћу један *несвојствени битак ка смрти*” (Хајдегер 2007: 306), док „пројектовати се на највластитије моћи-бити казује: моћи разумети самог себе у битку тако разгрнутог бића: егзистирати. Предвођење се показује као могућност разумљења *највластитијег* крајњег моћи-бити, а то значи као могућност *својствене егзистенције*” (Хајдегер 2007: 309). Како смрт пред којом Маџар узмиче има исти (насилни) однос према њему какав и он показује изазивајући смрт других, доводећи, на крају, до његовог убиства, испоставља се да смрти као метафизике (као бивства у смрти) у Андрићевој приповеци заправо нема (а да се то бити у смрти запрао тражи): „Битак *ка* крају поседује модус претумачењег, несвојствено разумевајућег и застирућег *узмицања пред њом*. Да свагда властити тубитак фактички увек већ умире, а то значи да је у једном битку ка свом крају, тај факат он прикрива од себе тиме што он смрт преокреће у свакодневно дешавајући смртни случај код Других, који нам свакако још разговетније осигурава да „се сам” још „живи”” (Хајдегер 2007: 301). Насиљем јунака уздигнутим на ниво насиља (гадости) света и насиља које, као глас Другог, инструира Маџарево насиље (и насиље света), „смрт” се у „Мустафи Маџару” трансцендира као зло (од кога ни приповедање не остаје изузето).

обеснажен, Мустафа остаје трагичка фигура, која се, насупротив томе, реализује у својој *трагичкој унижености*, чији је крајњи домет понижавајућа смрт. Укидањем трагичке узвишености, што је за модернизам карактеристично, није укинута и трагичка ситуација, и она се у „Мустафи Мацару” доследно реализује на новим онтолошким основама. Када би се разумевање Мацареве личности ограничило само на немогућност препознавања сопствене кривице, која му се у виду кошмарних снова враћа као облик упозорења или када би Мустафу Мацара посматрали као лицемерног јунака који своју одговорност пребацује на свет, те није он пун гада, већ је то свет који га окружује, тада не би постојала никаква могућност да Андрићевог јунака прихватимо као трагичку фигуру. Одговорност за насиље припадала би само њему, док би траума која доспева из простора несвесног и иживљава се кроз снове који га муче, морала представљати етички коректив и упозорење на погрешност пута којим иде. Међутим, глас који се јавља из простора Другости није глас који опомиње на кривицу, већ је то глас који захтева радикализовање зла и насиља. То да постоји нека Другост из које се чује глас као захтев и да постоји „нешто” што Мустафу непрестано гони и од чега он бежи, ахасверски лута и не може да се заустави⁹⁷, показује да се Мустафиној вољи претпоставља друга воља, снажнија од његове, која нити је празна, нити незаинтересована, већ је обликована као воља која наређује и која је етички негативно профилисана, а истовремено трансцендентна, јер се објављује као нефизичко постојање, као *неко* ко му иза леђа говори и као *нешто* што га тера да, упркос трауми, насиље непрестано понавља. Без учешћа ове воље, трагичка ситуација била би немогућа, јер би одговорност припадала само јунаку, а у таквој ситуацији, како каже Пол Рикер „насиље као такво (*hybris*) није трагично” (Рикер 1984: 332). У истој мери, трагичко не подразумева ни потпуно ослобођење од кривице, што би подразумевало да на Мустафи Мацару не почива никаква одговорност, те да је он само марионетска фигура у рукама трансцендентне силе која њиме управља. Међутим, да би се трагика реализовала, потребно је да удео кривице буде подељен. Отуда је Мацарев полазак у Сарајево назначен двоструким одређењем његове личности, која је истовремено ван себе, али и при себи, јер носи терет сопствене кривице:

Ходајући тако, сјети се Сарајева, веселог друга Јусуфагића, Чекрклинце, зеленог бријега с гробљем и меком травом на којој је некад, као софта, много поподне проспавао, с руком као узглављем. – Не може издржати, него оседла коња и изиђе из Добоја, по таму и *тих као кривац* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1971: 113-114)

Кад стиже у Сутјеску, нађе манастир затворен, као изумро. Још јуче су неки људи причали гвардијану да од Добоја иде Мустафа Мацар, да се острвио и, *као изван себе* (курзив Ђ.Р.), бије кога год сретне и стигне. (Андрић 1971: 114)

Истовремено, очувана трагичка ситуација деформише се правцем увећавања моћи коју трансцендирано зло, или „Зли Бог” (Рикер 1984: 324), по Рикеру, поседује у односу на јунака. У античкој трагедији тај однос је, мада несразмеран, јер је пораз трагичког јунака неминован, ипак такав да омогућава позицију непристајања и борбе са божанским принципом и задатом судбином, тако да „наспрам срџбе богова стоји срџба човека” (Рикер 1984: 333). Ова наспрамност генерише поларизацију супротстављених страна и ствара услове за изрицање једног великог, титанског „Не”, у коме се сустичу херојски патос и трагична величина протагониста. Детрагизација модернистичког субјекта као, такозваног,

⁹⁷ „Није смио никако да се заустави. Морао је да се креће, јер је једнако стрепио од бесанице, као и од снова, ако заспи”. (Андрић 1971: 113)

„слабог субјекта” настаје управо укидањем ове насрамности. Док је трагички јунак оличење отпора који претпоставља вољу довољно снажну да га остави са друге стране принципа судбинске неминовности, модернистички јунак уз ту неминовност пристаје, а отпор који при томе показује, и у коме се заправо чувају потенцијали трагичког сукоба, безизгледан је и осуђен на очајничке трзаје бића које својим одупирањем више не одражава ток трагичке радње, колико продужава агонију сопственог, већ извесног, пораза. Рећи „Да” трансценденцији која се већ у античкој трагедији појављује као фигура насиља и неправде, а која у „Мустафи Маџару” добија одлике радикалног зла и позива на потпуно уништење другог, значи истиснути субјекта као вољу способну да се успротиви и да зада противударац, и присајединити га простору универзалног зла где лајтмотивска реченица о свету пуном гада, у своме завршном облику: „свијет је препун гада. Одасвуд!” (Андрић 1971: 125) показује да се зло коначно настанило у бићу, као и у свету и у тој свеprisутности (п)остало трансцендентно.⁹⁸ Како се зло у јунаку настањује тек захваљујући његовом пристанку, то јест потврди, позиција субјекта у раном модернизму као воља која пристаје или не пристаје још увек је очувана, мада готово сасвим ослабљена. У Достојевским *Злим дусима* тај је процес уочљивији него у „Мустафи Маџару”, јер Достојевски деконструира, али не деструира обрасце хришћанске метафизике. Такав онтолошки поредак допушта да се и прекршај који води пропасти Кирилова задржи унутар датог метафизичког поретка, па тај прекршај није, као у случају Мустафе Маџара, насиље, већ суицид. Недопуштено прекорачење које омогућава злу да овлада бићем јунака дато је у виду највећег хришћанског греха. Поред тога, Достојевсков роман знатно отвореније призива симболичку ситуацију трагичког сукоба титанског (које устаје у одбрану човека и стварања нових цивилизацијских вредности) и божанског начела. Суицидални програм Кирилова јесте рукавица бачена у лице самог хришћанског Бога, јер Кирилов себе види као онога који заснива ново човечанство, чија ће се аутохтона воља реализовати на месту које ту вољу спутава кроз апсолутну забрану самоубиства. Трагичко супротстављање слободе и нужности, као сукоб човека (човечанства) и Бога, савршено је оцртано, али истовремено и поништено. Достојевски то чини управо унутар хришћанског дискурса чију симболичку позицију жели да одржи, па се прометејство Кирилова преобраћа у ехо Сотонине побуне, а програм новог човечанства довршава у једној крајње понижавајућој ситуацији, где поражени Кирилов чека налог зла (Другог, Сотоне) који се објављује као заповест да се суицид изврши. При томе, сама идеја која треба да доведе до успостављања новог,

⁹⁸ Треба бити опрезан у говору о трансцендентности зла, особито у модернистичкој књижевности која настаје на искуству превладавања хришћанске метафизике. У Андрићевој приповеци, зло се појављује као активна сила која у потпуности запрема простор испражњених метафизичких садржаја датих као немогућност егзистирања у дискурсу (поетици). Зло се, међутим, сазнаје као присуство, оно се објављује Мустафи Маџару, чулно се обзнањује као глас, а кроз њега проговара и као став о свету пуном гада. За разлику од добра које се везује уз хришћанског Бога, кога, исповедајући се, призива рањени фратар на самрти: „- Љу... љубим те, Господине боже мој, јер си ти добро највеће” (Андрић 1971: 116), а који своје постојање показује као бешчулно, јер „блага онима који не видјеше и вјероваше” (*Библија, Нови завјет*, „Јеванђеље по Јовану” 2001: 120), зло постоји као искушење (дакле искуство) бића и света, или, по Бодријару: „Добро је прозирно: кроз њега се види. Зло се, пак прозире: оно се види кроз” (Бодријар 2009 : 108). Међутим, иако уприсутњено, оно је и над-присутно, истовремено у искуству и са оне стране која је искуству недоступна, али из које се објављује као искуство. Отуда је зло форма никада доступна свеобухватној објективизацији, јер и када Мустафа Маџар, у последњем расвешћењу каже да је свет пун гада одасвуд, онда је то одасвуд и свет и биће, како их Маџар и приповедач виде, али и нешто што те границе прекорачује: „код зла није реч о објекту који треба разумети, реч је о форми која разумева нас. Код поимања зла треба схватити да је зло то које је интелигентно, да оно нас мисли – у смислу да је аутоматски имплицирано у сваком од наших чинова” (Бодријар 2009: 123).

слободног, човека, довршава у ћорсокаку незнања (изостаје ефекат објаве суицидалне слободе, који Кирилов жели да постигне) остајући без икаквог утицаја и ефекта, те нас Достојевски на крају свог романа задржава у простору модернистичке двоумице. Ипак, пре него што потпадне под утицај демонског, Кирилов мора да потпише изјаву, својеврсни уговор са ђаволом, и тиме да пристанак на самопоништење (в. Достојевски 2009 587-589).⁹⁹ И Мустафа Маџар треба да одговори на позив зла, које се, опет као глас, у већ затамњеној свести, појављује, инсистирајући да се у злу иде до крајњег садизма, али и да је за то *већ касно*:

И док се тако мучи и срди што нема снаге да их ухвати и задржи, чује како му неко иза леђа говори:

- Требали сте их пећи, похватати па на жару...али сад је доцкан.

Бјесни од муке. То је требало: пећи! И поново се диже да их хвата, али само узалуд маше рукама, јер је нејак и смијешан, а дјечаци се измичу и, наједном, лете као облаци. (Андрић 1971: 119)

Питање које производи из овог позива не односи се на сам процес афирмације, јер је у *Злим дусима*, на пример, он консеквентно доведен до краја, те је пристанак истовремено и окончање борбе за биће, која се у овом роману води као драма отимања о Кириловљевој души. Много је релевантније запитати се о природи закашњења које глас такође назначавала. Најједноставније би било утврдити у Маџару жаљење што се у злу није дотерало до краја, те на тај начин произвести идеју о Мустафи Маџару као јунаку који трага за *апсолутним злом*, не би ли своје биће у том злу уцеловио те тиме постао проблематизована егзистенција у свету који је већ и сам пун гада:

Потом јаше смирен и као у сну; долази у хан, легне и опет сања: опет га походе дечаци са Крима, а у сну чује глас који му каже: 'требали сте их пећи'. Требало је бити још радикалнији у злу, убити их на мукама, јер је потпуно поништавање другог, а нарочито другог који би се могао сећати учињеног зла, једино што задовољава. Тај нови глас у поновљеном сну исход је оног стварања преокренутог света, у којем би зло постало добро, а Мустафа светац. (Милутиновић 2012: 21)

Међутим, уколико Мустафу Маџара посматрамо у контексту једне неутаживе воље за универзализацијом себе као инкарнираног зла, па онда и трауму бића оспољимо у тој недостатности, нисмо ли пренебрегли чињеницу да је однос Маџара и света, или боље рећи Маџара и света коме и сам Маџар припада (као насиље), у овој приповеци заострен на такав начин да управо несагласност унутар тог односа производи јунакову трауму. Маџар се може сагледати и као (изабрана) херојска фигура, али не тако да он избраништво носи у себи, већ да је избраник у бојевима у којима се његово јунаштво истиче над јунаштвом других¹⁰⁰:

⁹⁹ Услов да се на зло пристане, чиме се омогућава потпуно запоседање бића и пражњење његових онтолошких садржаја кроз елиминацију властите воље и подвлашћења вољи демонског, појављује се у раном модернизму као траг очуваности слободе избора. У књижевности позног модернизма, тај пристанак већ неће бити потребан, па тако у Црњанскомом *Роману о Лондону*, кнез Николај Рјепнин пада под утицај ђавола прозирности, без обзира на то што читавим током романа избегава да да свој пристанак на уговоре који му се нуде, те је зло, са пристанком или без њега, у сваком случају фатално.

¹⁰⁰ Колизија јунакове индивидуалне трауме и његовог бивања сагледаног од света појављује се у нешто другачијем контексту у приповеци „Смрт у Синановој текији”. Док Алидеде у последњим тренуцима пред смрт проживљава скривену трауму свога бића као истину, у том часу пројављену, „да жена стоји, као капија,

Сви јурнуше за њим на сплавове. Али одмах видјеше да су сплавови више размакнути него што су они мислили. Неки попадаше у воду. Ријетки прескочише, већина застаде. *Једини Мустафа бијаше одмакао* (курзив Ђ.Р.). Прескакао је са сплава на сплав као крилат. Изгледао је као да лети изнад воде (Андрић 1971: 111-112)

Одавно није било брже побједе. Огроман аустријски логор, нападнут у неочекивано доба и с неочекиване стране, прште у тили час. Бјеже избезумљени, у чопорима. Мустафа једва достиже последње, упада међу њих, окреће се стреловито, а завиглана сабља му *шири свијетал круг* (курзив Ђ.Р.) и хладан вјетар око њега. Турци пристижу, алачући, за њим. (Андрић 1971: 112)

1.1.4. Свемогућа смрт

У рату, у борби, на мегдану, Мустафа је са светом и то не као један од других, већ као један над другима. Изабраност се дакле већ потврдила као могућност остајања у епском дискурсу, па би и Маџар био онај који је у са-битку и у свету одабрани човек, јер га таквим виде и његови саборци, али и свет који на почетку приповетке жељно ишчекује његов повратак. Траума настаје онога тренутка када се тај свет освести као зло, а тиме се и сопствена, непроблематизована месијанска улога сагледава као део, и то истакнути део, овога зла. Овај моменат трауматичног (само)препознавања не раскрива се у дискурзивном простору који реактивира традиционалне обрасце епске херојске етике (такве ситуације као што су бојеви или мегдан са Абдуселамбегом управо доводе до привремене Маџареве сабраности и потврђивања изузетности), већ у простору који је чисто насиље као насиље над невинима, где се из улоге јунака прелази у улогу прогонитеља (и прогоњеног), јер „ако смрт савлада неко узвишено биће, за које се чинило да је по природи нерањиво, ово осећање слома све надјачава и расуло постаје безгранично” (Батај 2009: 55). Дискурс насиља који постаје саставним делом епског дискурса у приповеци води јунаковој занемелости и немоћи да своје доживљаје, по повратку, исприповеда и тиме себе потврди као причу о себи. (Само)приповедање би довело до тога да Мустафа буде саображен гласу о себи, а тај глас су: „невјероватне вијести о немачкој погибији, *о сјечи раје* (курзив Ђ.Р.) и јунаштву” (Андрић 1971: 108). Како се трауматична самоспознаја објављује реченицом „Свијет је пун гада”, управо иза битке, у моменту када почиње покољ раје и чује се лелек прогоњених,¹⁰¹ идентитарна распопућеност настаје у немогућности помирења херојске етике и „неоснованог” насиља које јој мора припасти, а у коме Мустафа Маџар није невин, већ му, као и свет припада, док је освешћењем трауме истовремено и фигура отпора насиљу и себи

на излазу као и на улазу овога света” (Андрић 1967: 202), свет у њему и даље види образац живота необично савршеног у придржавању верских закона и апсолутној бестрасности (чедности). Понор бића и света дат је овде, као и у „Мустафи Маџару”, као понор дискурса, немогуће комуникације. Молитва коју Алидеде мрмља на самрти казивање је његове самоспознаје коју нико не може да растумачи, па се она као истина враћа бићу, док свет у њој и даље види потврду сопствене слике о јунаку.

¹⁰¹ „Из града изиђоше опсједнути Турци Бањалучани, и поче покољ раје и пљачка. Увече, иза побједе, он је лежао пред шатором и притискивао дланове и груди о траву, јер му се чинило да му сваки мишић буја и расте у бескрај и хоће да га остави. Виде се ватре и чује вриска пљачкаша и лелек прогоњених. – Свијет је пун гада.” (Андрић 1971: 112)

као насилнику.¹⁰² У свету који је одасвуд препун зла и где је јунак такође учесник у злу света, овај отпор трауме, осуђен на неуспех и не-вољан да начини било какав помак ка спасењу свога идентитета (где би коначан, иоле самопотврђујући чин, морала бити реализована воља за смрћу), јесте једини, додуше слабашан и иронијски дат, моменат истинске светости и онтолошког уздигнућа:

Тада се угледа у води и видје лице осјенчено, као угљен тамно, али око главе му се савио густ рој мушица, свака је прожета сунцем и поиграва, па све заједно сачињавају ореол титрава и танка свјетла. И нехотице подиже руку и у води видје своје савијене прсте, зароњене у так житки дрхтави сјај, али на руци није осјећао ништа, тако су ситна и без сваке тежине била њихова сунцем прожета тјелашца. Коњ му се нешто плахну и трже га; рој се помаче и растави, и ореол се разби. (Андрић 1971: 118)

Када по други пут затекнемо симболичку слику ореола око Мацареве главе, то више неће бити објективно дата симболика која Мустафину припадност свету потврђује у његовој изузетности за свет,¹⁰³ већ тренутак немогућег контакта са сопственом светошћу. Траума, притом, делује тако да ову визију омогућава, али је омогућава као неприсвојиву. Неприсвојива је позиција светачког отпора (и улоге жртве), као што је неприсвојива и сопствена смрт у суициду. Обе ове позиције анулиране су у почињеном хибрису. Чист отпор је немогућ, јер се на страни света коме се одупире налази и сам Мустафа са својим насиљем, док је самоубиство немогуће, јер је пражњењем дискурзивне моћи бића оно изгубљено као самопотврђујући чин, то јест изгубљено за означавање. Насупрот јунаку који би бивањем у дискурсу био у могућности да своје биће дискурзивно осмишљава и, на тај начин, одржи чак и крајње ослабљену моћ самоозначавања, траума продукује фантазме који су трагови непостојеће дискурзивне моћи, па преостаје једино самоозначавање сопствене немоћи као смрти. На попришту пораженог дискурса остаје тело – „гробница знакова”, те је Мустафин

¹⁰² Зоран Милутиновић пренебрегава ову разлику тако што Мацара сагледава кроз „потребу за *неограниченим* самопотврђивањем” (Милутиновић 2012: 20). За Милутиновића Мацарева траума је резултат онемогућености апсолутног уништења Другог и потврђивања себе (као апсолута) у том уништењу: „Он више не признаје никог над собом и хоће да буде *све*: то одбацивање другости, других који су препрека његовом самопотврђивању, уназад осветљава и тумачи Мустафину самоћу с почетка приче” (Милутиновић 2012: 20). Ово „једнострано” тумачење било би, међутим, применљивије у приповеци каква је „Прича о везировом слону”, где је другост насиља одиста таква да не назначаваша ништа друго до жељу за уништењем. Али, када се, у фигури везира Целалудина, обзнани (апсолутно) поништавајућа метафизика насиља, приповедач више неће бити у могућности да представи унутрашњу драму (подвојеност) јунака, јер те двојности више нема. У Мацаревом случају, упутније је послужити се Батајем и рећи да „Почињено насиље не искључује могућност и не укида смисао супротно усмерене емоције: штавише, оно је њено оправдање, њен извор” (Батај 2009: 54).

¹⁰³ Тихомир Брајовић такође утврђује да симболичка визија ореола који над Мацаревом главом формира узвитлана сабља у Бањалучком боју, припада не само виђењу приповедача, већ, пре свега, виђењу колектива, који је учитава као стереотипни модел херојске одабраности: „Ако се присетимо да је већ у иницијалном фокализованом појављивању, на почетку новеле, колективни лик показивао склоност да буквализује, види јунака кроз устаљене, опште представе („причања” и „очекивања”), онда се симболичко појављивање „свијетлог круга” овде може разумети као израз исте „инерције” сагледавања јунака у готово иконографском стереотипу херојског деловања, онаквом каква би морао „видети” неки традицији склон живописац. Херменеутичке последице оваквог разумевања нису занемарљиве, јер оне, захваљујући реторском учинку доследно „спољашње” фокализације колективне тачке гледишта у различитим епизодама, подразумевањој идеолошкој перспективи колектива дају несумњиво буквализујуће-снижавајуће значење способности поимања и вредновања искључиво са становишта стереотипних, дакле: испражњених, неаутентичних представа и слика”. (Брајовић 2005: 187)

покушај да се са сликом светости сједини, додирујући је, осуђен на неуспех и слика се неповратно разбија. Символичкој визији светитељског лика у води одговара последњи сан о дечацима са Крима, само што је овде присвајање дато не као немогућност отпора злу, већ као немогућност самоуништења. Иако на први поглед делује да у овоме сну кулминира нагон за деструкцијом, то је истовремено и сан о самодеструкцији, изнова дат као немоћ да се смрт присвоји. Очи дечака су укочене и непомичне, притом надмоћне у односу на „смешног” и нејаког Мустафу Маџара, као што је укочен поглед његовога деде Авдаге Маџара који нем, а страхан седи на сандуку у првој кошмарној слици коју нам приповедач предочава:¹⁰⁴

Најприје заспа, али тада наједном, као увијек кад се најмање нада, изађоше преда њ она дјеца са с Крима, плава и подшишана, али некако крута и глатка и снажна, па се измичу као рибе. И у очима им нема оне замрлости, нит им зјенице у страху западају, него су *упорне и непомичне*. (Андрић 1971: 118 – подвукао Ђ.Р.)

Пред њим се указа покрајња соба, пуна неке кртежи и паучине, а у куту на сандуку сједи дјед му, Авдага Маџар. Црвен у лицу, с кратком брадом и оштрим брцима. Сједи тако *нијем и непомичан*, али у самој његовој присутности има нарочито значење и неподношљива тегоба и ужас који га гуше. (Андрић 1971: 113 – подвукао Ђ.Р.)

И Маџарев поглед је укочен и закрвављен, на мртвачки жутом лицу:

Сасвим близу види два неједнака, закрвављена и опасно свијетла Мустафина ока, као и мртвачки жуто чело и лице изнад црне браде. (Андрић 1971: 120)

Тада га видјеше како је вас раскидан, умрљан травом и жут од иловаче. Таман као угљен у лицу. Тек тада видјеше да су му очи залијевене крвљу, у којој је остала зјеница само као црна тачка у средини, да му се руке непрестано грче, да му је раздрљени врат набрекао, а лијеви брк изгризен и краћи. (Андрић 1971: 123)

Између Мустафине укочености, која је укоченост бића у смрти и смрти која се, као укоченост објављује из простора оностраног кошмара јавља се несклад који је несклад у односима моћи. Мустафина немоћ читава се у истовременој укочености и сталној потреби за кретањем. Да би се из ове укочености пренуло, биће мора да се пружа ка смрти, да је себи саобрази и у том парадоксалном обрту, укине смрт сопства, које је мртво, јер не поседује своју смрт. Смрт се, са друге стране, и сама појављује као укоченост, али укоченост моћи, која је моћна јер је нерцептивна, неухватљива као дечаци који измичу и мигоље се, у сну, (чин хватања је опет физички чин, као и додиривање слике светости у води) или је као тишина глува, некомуникативна (моћ је управо у невидљивости и тихости, захваљујући чему се смрт не може присајединити јунаку). Оно што код Мустафе Маџара изазива *трауму кретања* јесте потрага за смрћу. Двосмислени идеал недохватне лепоте који је варљиво титрао пред Алијом Ђерзелезом и терао га на путовања сада је замењен потером за самоукинућем, то јест потером за (немогућим) осевешћењем жеље за самоукинућем.

¹⁰⁴ „Присуство покојника, на сандуку, у соби пуној крпежи и паучине, сугерише помјерање границе међу свјетовима, доњим и горњим, свијетом мртвих и свијетом живих. Као да је Авдагино присуство прекор за разорено имање и за разорени живот, али и сигнал присуства смрти, односно њене близине. На сан није дошао само Авдага, већ и гробна паучина, простор сличан загробном” (Делић 2011: 91)

Међутим, то више није само потеря, нити кретање напред. То је истовремено и гоњење. Хибрис почињен онога тренутка када је Маџар себе ставио у улогу прогонитеља-насилника, враћа се као замена улога, у којој је сада прогонитељ смрт. Као прогонитељ, смрт на себе узима форму насилника, па се појављује разлика између гласа који објављује да је сада доцкан, где ово доцкан значи да је касно да се остане унутар епског дискурса и тиме пребива у непроблематичности која уједињује „херојство” са насиљем, и онога што је последица закашњења, а то је да је Мустафа Маџар *сада* у власти силе која је сама смрт као зло. Кретање ка Сарајеву отуда је кретање ка последњој могућности да се смрт поседује, истовремено као лирско, индивидуално, орфичко сједињење са временом пре промене и „старом песмом”, која је, у међувремену, заборављена, и као епско, колективно, сједињење, где сусрет са „достојним” противником, бројчано надмоћним Турцима са којима се Маџар у кахви сукобљава, пружа прилику за борбу и херојски суицид. Два модалитета, лирски и епски, који образују дискурс сусрета са смрћу сустичу се у једној тачки, јер је место орфичког повратка једнако описано као и место одисејевског повратка:¹⁰⁵

Хоџајући тако, сјети се Сарајева, веселог друга Јусуфагића, Чекрклинце, *зеленог бријега с гробљем и меком травом* (курзив Ђ.Р.) на којој је некад, као софта, много поподне проспавао, с руком као узглављем. – Не може издржати, него оседла коња и изиђе из Добоја, по тами и тих као кривац. (Андрић 1971: 113-114)

Једва некако изиђе из замршених шљивика и плотова, и кад сиђе у прву махалу заустави коња пред једном кахвом, гдје су *на широкој и зеленој мераји, крај гробља* (курзив Ђ.Р.) и чесме, већ сједили неки Турци и сркали каву. (Андрић 1971: 122)

То је Андрићев сигнал да се до ове тачке сме и може доћи са искуством дискурса, искуством литературе, целокупног знања, замаха и моћи коју устројава историја цивилизације и културе. Све преко ове тачке је потпуни пораз дискурса, где јунак постаје пуко средство да се укаже на приповедачку немоћ да се задржи у границама смисла. Настављајући своју приповест и након сусрета, приповедач као да је устукнуо на тој тачки,

¹⁰⁵ Тај (трауматични) спој епског и лирског одређења јунака на исти начин обликује судбину Алије Ђерзелеза и Мустафе Маџара. Ради се о суштинској повезаности ове двојице Андрићевих ликова, која иде преко њихове намах уочљиве сличности, очитоване кроз раскол колективног очекивања и изневерене појавности (гротескни физички изглед и немоћ (само)исказивања кроз приповедање-причу). Лирско је у оба случаја онај елемент трауме који урушава самодовољност и монолитност епског дискурса. Јунак истрајава у епском разумевању света (он и не може бити другачији), али је његова потрага усмерена лирском (орфичком) позвању, које се не може досегнути. Различити циљеви потраге (лепота и смрт) условљавају и разлику у приповедној интонацији, која је у „Путу Алије Ђерзелеза” комично-гротескна (па Алија Ђерзелез бива посматран са отвореним пишчевим симпатијама као донкихотска фигура, „Ђерзелез је витез срца” (Крњевић 1980: 203)), а у „Мустафи Маџару” изразито трагичка. Као што Ђерзелез не зна други пут до лепоте изван оног пута који је задат епским формулама и обрасцима борбе за девојку, задобијања девојке у јуначком одмеравању на мегдану, тако ни Маџар не зна за другачију смрт до оне у боју, окршају, сукобу. Када се параметри епске смрти као погибије у боју, односно као херојског саможртвовања (херојског суицида), покажу илузорним, чак гадним, јер епски дискурс хероизује насиље у сваком виду (само ако је окренуто потив друге стране у сукобу, против оног „различитог”), у Маџару почиње да делује траума која захтева кретање (потрагу) за орфичком (*другом*, по Бланшоу) смрћу, док истовремено јунака задржава у оним оквирима поимања смрти који су за њега једино могући, али који су (у њему) већ превазиђени, недовољни, гадни. Парадокс истовремене укочености и кретања одражава ситуацију те заробљености која тражи другу смрт (према којој се биће не може отворити), а остаје везана за (не)могућност епске (херојске) смрти.

а своје место препустио прогониоцима и прогоњеном да у махнитој јурњи, сасвим поживотињени, докончају своју инстинктивну и разлогом неосвешћену жељу за убијањем:

У посљедње доба су били *навикли* на такве гужве, и сви су *учествовали у њима с неком крволочном злурадошћу, па ма на којој страни* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1971: 124)

Бјежао је, *ништа не видећи пред собом* (курзив Ђ.Р.), ћелав, го до паса и ругав. Свјетина је алакала за њим:

- Држи га, махнит је!

- Уби чој'ка!

- Рсуз!

- Фатај, не дај!

Неки пролазници узалуд покушаше да га ухвате. Обори заптију који му се био испријечио. *Многи нису ни знали зашто га гоне* (курзив Ђ.Р.), али руља за њим је расла. Из капија су илијетали све нови и придруживали им се. Са ћепенака су их дућанције храбриле и бацале се на њега нанулама и кантарским јајима. *Уплашени пси су бјежали упоредо с њим* (курзив Ђ.Р.). Кокоши су прхале и крештале. Сви се прозори окитише главама. (Андрић 1971: 124)

Када се фокализацијски оквир приповедања изнова измени, да се врати перцепцији умирућег јунака, са сликом која подсећа на завршетак Црњансковог *Дневника о Чарнојевићу*, где се поглед у смрти отвара метафизичком простору, небу-утеси, то је само привидно изједначавање, јер су већ од уласка у Сарајево, приповедачева и јунакова перцепција неповратно одвојене. Ако приповедач види како „Крупна звијезда прелеће преко мрачна и уска неба” (Андрић 1971: 125), последње што јунак „види” је мрак: „Мрак и тврдо. Тврдо. То је било посљедње што је осјетио. Прогонитељи су пристизали” (Андрић 1971: 125). Да би приповедање опстало (као модернистичко), да би се довршило, оно мора да остави метафизички знак на своме крају, али оно то чини по цену останка без јунака, чији се пут довршава мраком и тврдоћом, што значи да се јунакова потрага завршава смрћу, непрелазним зидом који мора да се затвори да би се из те затворености приповедање објавило. *Дневник о Чарнојевићу* приповеда једним „Ја” које је досегло сједињење метафизике и смрти па се роман оглашава унутар поверења у самоисписивање тако досегнуте позиције (ма колико то поверење у роману такође бива доведене до тачке свога распрснућа – *удвајања двојника*, коју не сме и не жели да пређе да би га уопште било). Код Андрића је приповедање у првом лицу (у приповедној прози) напуштено, почевши од „Пута Алије Ђерзелеза” баш зато што Андрић непрекидно проблематизује могућност овакве идентификације. Тај процес развија се све до *Проклете авлије*, у којој је тренутак сједињења, поистовећења јунака са Другим означен као смрт приче, јер прича не може да досегне идентитет *Ја као то* (*то* је неприповедива другост, па се јунак идентификацијом ставља изван приче и приповедања). Приближавајући се, у највећој могућој мери, своме лику, покушавајући да проговори из трауме његовог бића (које је затворено у себе, слепо за Друго и неизговориво у својој трауми), Андрић долази на саму границу приповедног самоукинућа, јер (метафизички) преостатак жеље за самоубиством (за самоуништењем) такође не може бити реализован, а жеља која се упира да оспољи тај преостатак јесте сами ужас потпуне изгубљености бића које дела нагонски-физиолошки, неконтролисаним изливима насиља и паничног страха. У таквој ситуацији јунакова последња објава да је „свијет препун гада. Одасвуд!” (Андрић 1971: 125) има тежину закона који обавезује и само

приповедање. Отуда се и метафизика модернистичког приповедања мора (на метапоетичком плану) појавити као насиље које јунака поништава (убија, анихилира) како би себи прибавило смисао. Одстрањење (самоукидајуће) трауме „спашава” приповедање, да би у „Причи о везировом слону”, две деценије касније, сличан покушај „залечења” постао немогућ, јер се насилни јунак и након самоубиства појављује не само да назначи расцеп у модернистичком дискурсу (кроз немогућност приче да се одупре злу), већ и да укаже на „нечисту савест” једне поетике која свој метафизички налог остварује и по цену властите етичке компромитације.

1.2. Суверен, звер и суицид - „Прича о везириовом слону”

1.2.1. Неподељени суверен и модернистичка прича: самоубица који се може убити

Ако се дело, по Бланшоу, конституише на оној тачки која представља његову сопствену немогућност,¹⁰⁶ онда је „Прича о везириовом слону”, као апологија приче и причања и потврде моћи фикције која односи превагу и у релацијама политичке доминације, истовремено и приповетка која указује на границе ове апологије, те је оно што прича не може обухватити, видети и транспоновати, а то је фигура везира-самоубице, место њеног усмрћења и тачка њене трауме. Неупоредив и неисказив, Целалудин-паша у исти мах поседује особине које се типски понављају код неких Андрићевих јунака, али се истовремено од њих и разликује у мањку знања и немогућности опсежнијег приповедања које би читаоцу пружио развијенији психолошки профил везириове личности:

Прилежнији читаоци Андрићевих приповедака и романа присетиће се овде и других његових јунака, пре свега Мустафе Маџара, а онда и Целеби-Хафиза из новеле *Труп* или пак Карађоза и Џем-султана из *Проклете авлије*, односно Омер-паше Латаса из истоименог, недовршеног романа. У свим случајевима, реч је о људима који доживљавају конверзију и из образованих људи, посвећених књижи и науци, преобраћају се у ратнике, силнике и чак крволоке. У овој тематској равни, која се тиче судбинског пута јунака, *Прича о везириовом слону* указује се, према томе, као још једна варијанта онога што, могло би се без много зазора рећи, представља неку врсту Андрићеве ауторске опсесије. (Брајовић 2011: 41)

Иако је наведена сличност несумњива, те Брајовић с правом уврштава Целалудина у групу ликова код којих се појављује расцеп између жеље за књигом и ученошћу и нагона за насиљем, који, по правилу, превладава, у везира је истовремено уписана и разлика, наглашена недостатком ма каквих слојевитијих приповедних захвата у ону страну личности која бива превладана, што би створило могућност психолошког усложњавања и успоставило равнотежу која креира отпор унутар лика. Прича је, у том смислу, сасвим једнострана и посвећена искључивом приказивању везира као насилника. Чак и на оним местима на којима приповедач (који једини има приступ везириовим приватним одајама) сугерише да у Целалудину постоји нешто више од онога што се о њему прича (страст за сакупљањем лепих хартија, рукописа и дивита као једина везириова опсесија јесте наговештај такве противтеже), надмоћна прича остаје при своме виђењу Целалудин-паше, који не може бити ништа друго до насилник и тиранин:

Добро плаћени обавештач из Конака могао је о том затвореном, ћутљивом и готово непокретном везиру да каже само толико да неких крупних и видљивих страсти и прохтева уопште не показује. Чедно живи, мало пуши, још мање пије, умерено и скромно једе, није нарочито „потрчан” за новцем, није сујетан, ни лаком.

Као многу истину, и то је тешко било веровати. И нестрпљиви, подсмешљиви Травничани питали су се, поводом тог извештаја, ко покла толике људе по Босни кад такво јагње од човека живи затворено у Конаку? Па ипак, *извештај је био тачан*

¹⁰⁶ „Дело привлачи оног који му се посвећује ка месту где је оно изложено немогућности остварења.” (Бланшо 1960: 9)

(курзив Ђ.Р.). Једина везирова страст, ако се тако може назвати, била је у томе да је сакупљао разноврсне писаљке, фину хартију и дивите. (Андрић 1971: 64)

То је било све што су чаршијски људи могли да сазнају о невидљивом везиру. За чаршију и сувише мало. Страст за писаљке и хартију није им била ни много вероватна ни потпуно разумљива. (Андрић 1971: 66)

Уколико претпоставимо да прича кривотвори (делом, наравно, јер развија само једну страну везирове личности), да ли онда приповедач, који очито *зна* шта је истина и има моћ да то потврди, заправо и поседује истину? Значај приповетке (у смислу епохалног превредновања) раскрива се у овом питању. Објављена 1947. године, само две године након објављивања три „ратна” романа, „Прича о везирином слону” назначавача битно померање у Андрићевој поезији које се огледа у расцепу између знања и поседовања истине. Остајући у координатама опсесивне теме, о којој говори Тихомир Брајковић, ова приповетка отвара нови циклус, својеврсни приповедни заокрет у Андрићевој прози, па се значењски тешње везује за *Омер-паишу Латаса* и *Проклету авлију* него за приповести које јој претходе. Поетички раскол прати тематско усклађивање, те „Прича о везирином слону”, *Проклета авлија* и *Омерпаиша Латас* имају и заједничку тематску окосницу - личност суверена.

Приповедач који зна истину и може да је потврди, стоји изнад приче која ту истину одбацује, која не може у њу да поверује и да је уврсти у своје виђење „истинитости”. Међутим, приповедач је истовремено подређен моћи приче, јер му је прича неопходна као дискурзивни систем из кога преузима знакове којима се смисао уписује у приповест. Са једне стране, уколико би причу у потпуности одбацио као кривотворену, приповедач би се нашао у ситуацији у којој се већ нашао у приповести „Мустафа Маџар”, где је, исувише стопљен са унутрашњом траумом јунака, дошао у опасност да укине смисао свога приповедања, те су и приповедне симболичке истине, ма колико се трудио да их прикаже издвојеним од фигуре Мустафе Маџара деловале испразно у односу на вртлог трауме који их је обесмишљавао. Са друге стране, стати уз причу, односно уз знак колективне мудрости, значи сачувати сопствено приповедање, али и остати ускраћен за поседовање истине, која се више не обзнањује пишчевим уласком у унутрашње напрслине јунака, већ задржавањем на површним описима, чак и на оним местима до којих прича не допире, а која су „привилегија” приповедача, јединог који може да посматра „невидљивог” везира. Отуда, приповедачев поглед захвата више него што то може поглед колектива, за кога везир остаје невидљив од тренутка доласка до суицида и одласка под земљу, али квалитативне особине тог погледа нису измењене, јер као што је касаба способна да везира уочава и о њему суди само на основу онога што јој се упадљиво нуди пред очима, а то је фигура звери – везириног слон са којим народ везира поистовећује, тако је и приповедач у посматрању везира принуђен да се заустави на његовој спољашњости, а како се унутрашње стање раскола не додирује (као што је то случај са Мустафом Маџарем), модернистички дискурс нужно препознаје лице као маску:

Везир је био још млад човек, некако између тридесет пете и четрдесете године, риђ и беле коже, ситне главе на дугачком и мршавом телу. Лице обријано, обло, и некако детињско, са једва приметним риђим брчићима и са правилним одблесцима светлости на заобљеним јагодицама, као у порцуланске лутке. А у том лицу беле коже и светле длаке два смеђа, готово црна и мало неједнака ока. У разговору, те очи често прикривају дуге, потпуно светле и помало руменкасте трепавице, што целом лицу даје чудан, укочен и лако насмејан израз, али чим се

трепавице подигну, *види се јасно* (курзив Ђ.Р.) по тим мрким очима да је то варка и да на том лицу нема трага од осмејка. *Падају у очи* (курзив Ђ.Р.) бледа малена уста (уста лутке), која се слабо отварају при говору, и горња уна што се никад не подиже и не миче. Али иза ње *се по нечем наслућују* (курзив Ђ.Р.) кварни и крњави зуби. (Андрић 1971: 56)

Посматрајући на овај начин везирову марионетску фигуру, долазимо до сасвим различитих закључака, него да то чинимо поклањајући апсолутно поверење ономе што приповедач види. Уколико бисмо приповедачу поклонили поверење, везир би одиста био марионета и ништа више, безначајан и празан, само лутка у једном механизму власти који незауостављиво искоришћава и одбацује своје представнике када за њима престане потреба или када се увиди да је потребно власт вршити другачијим мерама. Међутим, ако начинимо одступницу у односу на приповедачев поглед, то јест ако и тај поглед препознамо као недостатан, везир је лутка јер је на други начин непредстављив, а управо то што је непредстављиво бива траумом приповедача и приповедања, одвећ везаног за сигурност приче. Непредстављива је, дакле, поремећена равнотежа бића, која би у везиру изазвала раскол и водила га суициду. Та поремећена равнотежа на којој у „Мустафи Мацару” почива значење целокупне приповетке, доводећи до тога да се у јунаку појави немогућа жеља за смрћу, сада је допуштени суицид, не стога што је везир неко ко нагоном насиља живи, па се нагонски и убија, већ стога што приповедач који не може да дође у близину суицида може (или мора) да га допусти, пошто му тај суицид *не припада*. Приповедач ће само констатовати блискост смрти (и то тек након што је смрт наступила), не упуштајући се у (унутрашњи) процес (јунаково стање) којим се до идеје о самоубиству долази:

Тада се могло видети (курзив Ђ.Р.) колико је Целалудину била блиска мисао о смрти уопште, па и о својој рођеној, колико се био сродно са њом. (Андрић 1971: 95)

При свему томе везир није само фигура недодирнуте трауме смрти, он је и метафигура трауме писања. „Прича о везировом слону” свеобухватна је и као метаприча¹⁰⁷, апологија колективног гласа уз који приповедач пристаје, због чега се развитак те приче појављује као објумљујућа сила која себи подређује (готово) све: приповедача, слона, касабу и касаблијска казивања (чији је репрезент Аљо Казаз, те прича о везировом слону на крају прераста у *причу о Аљи и филу*¹⁰⁸). Једини недосегнути елемент и пукотина приче је *везир као смрт* и *везир као писање*. Андрић не бира случајно да везирова страст (управо она страст коју прича не жели да присвоји као истину, а која јесте истина) буде сакупљање хартија, рукописа и дивита. Између приче и (везировог) писања постоји непремостива

¹⁰⁷ О посебном статусу који ова приповетка ужива у Андрићевом опусу, баш као *прича о причи*, говори и Тихомир Брајовић каже „„Живи дух” народа у *Травничкој хроници* се, наиме, изразито и у одређеном смислу транспарентно појављује тек на почетку и завршетку, тј. на „рубовима” и „обручима” приповедања, у својеврсном наративном „оквиру” романа, и то путем живописног казивања о фамозним *разговорима* на Софи у којима су кроз нараштаје тумачени и свођени догађаји важни за живот и судбину целе касабе; у *Причи о везировом слону* он је пак представљен као сама „душа” приповедања, као оно животно начело које прожима целу приповетку, али је у исти мах и оно о чему се у њој приповеда, израстајући тако до (ауто)тематизације *приче* и *причања* као „предмета” и смисла наратије уједно. А већ самим тим обезбеђен је, чини се, заиста нарочит статус *Приче о везировом слону* у границама прозног стваралаштва Иве Андрића.” (Брајовић 2011: 24-25)

¹⁰⁸ „По Босни иде, и уз пут расте, прича о Аљи и филу”. (Андрић 1971: 98)

раселина. Отуда је статус приче, у прологу приповетке, такав да је она дата не као мост, већ као негатив моста - црна пруга:

Те приче живе чудним, скривеним животом. У томе оне личе на босанску пастрмку. Има у босанским речицама и потоцима једна нарочита врста пастрмке, не велика, *посве црна по леђима* (курзив Ђ.Р.), са две-три крупне црвене пеге. То је необично лукава и брза риба, која лети као обневидела на удицу у вештој руци, али је недостижна, чак и невидљива за онога ко није вешт тим водама и тој врсти рибе. Такав човек може, са удицом у руци, ваздан газити камењар око речице па да ништа не улови, чак и да не види друго до с времена на *време једну црну и муњевиито брзу пругу како пресеца воду од једног камена о другог, а личи на свашта пре неголи на рибу* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1971: 51)

Упућује ли приповедач на себе када причу метафорички означава као црну пругу? Уколико упућује, приповедач је онај који пристајући уз причу, казује и њену пукотину, а та је пукотина сам чин записивања приче о причи, где писање није тек миметичко преношење приче на папир (што би непроблематизовано чинили они који су „причи вични“), већ се записује оно што прича у своме расту не може да захвати, смрт и суицид, који су смрт и суицид приче: „Дубоко одређујући идентитет моста, једну илузију, црна пруга ће морати да објави трагизам означавања” (Бошковић 2013: 624). „Прича о везировом слону” тиме постаје низање маски, процес бескрајног преозначавања и преношења коме означено непрекидно измиче, а где је само измичуће дато као суицид и смрт.¹⁰⁹ Приповедач мора да преузме маску приче, иако је свестан да је прича идеологем и конструкт, али зато и сама прича мора да преузме маску слона (у свом неограниченом расту и ширењу прича је хипертрофирани дискурс без коначног знаковног утемељења), док је слон маска везира, који је маска суицида¹¹⁰ и који, у своме насиљу, преузима маску закона и поретка. Везир

¹⁰⁹ Говорећи о односу маске (сталног дискурзивног преозначавања које маску ствара) и суверености, Дерида, на примеру синтагме „напредовати „вучјим кораком””, показује да управо дискурзивни механизам маскирања (уприсутњења одсутног путем бајковите, баснописне, фантазматске надградње) појачава моменат суверености и подстиче страх од суверена који је тим страшнији што је невидљивији и тим страшнији што се о њему више говори: „Вук је тим јачи, значење његове моћи тим је страшније, наоружаније, у већој мери претеће, виртуелно грабљивије што се у овим прозивањима, у овим изразима, вук не појављује лично, већ само у театарској *персони* маске, симулакрума или речи, тј. басне или фантазме. Снага вука тим је већа, заправо суверена, она је тим надмоћнија што вук није ту, што нема њега самог, сем „корак/нема вука“, изузев „корак/нема вука“, осим „корак/нема вука“, само „корак/нема вука“. Казао бих да тада снага неосетног вука (неосетног јер се не чује и не види кад долази, неосетан јер је невидљив и нечујан, према томе није осетан, али такође неосетан јер је још свирепији, безосећајнији, равнодушнији према патњи својих могућих жртава), дакле, кажем да тада снага ове неосетне звери изгледа јача (*avoir raison de*) од свега зато што се овим јединственим идиоматским изразом (*avoir raison de*), бити јачи, дакле, превагнути, бити најјачи) најављује питање разлога, политичког разлога, рационалности уопште: шта је ум/разлог (*raison*)?” (Дерида 2008: 387-388). Невидљива (дискурсу неприсупачна) сувереност мора, дакле, довести до тога да се постави питање разлога, рационалности и истинитости фантазме која се тка око празне (и стога моћне) фигуре суверена.

¹¹⁰ Када би везирова смрт била недохватна само приповедачу и причи, постојала би могућност да Целалудин постане суверена фигура која се изван наративног досега реализује у својој вољи за смрт. Међутим, Андрић се наизглед постарао да и ову сумњу отклони, те је једино место у приповеци у коме писац задира у везирову унутрашњост, оно место на коме нас он обавештава о његовој не-суверености у односу на суицид: „Тада (курзив Ђ.Р.) је Целалија схватио да је наступио пресудан тренутак и да је овај Травник последња тачка на свету до које су га довели његови и њему самом *непознати* (курзив Ђ.Р.) нагони. Тада (курзив Ђ.Р.) се могло видети колико је Целалудину била блиска мисао о смрти уопште, па и о својој рођеној, колико се био сродно са њом.” (Андрић 1971: 95) Међутим, тиме се проблем везировог самоубиства не разрешава, јер приповест

који је истовремено фигура писма (као страсти), али и фигура нагонског насиља, необичан је већ по томе што су оба аспекта његове личности по своме дејству несвесна. Његов однос са колективом (причом) двојак је. То је најпре однос расцепа у коме између приче (колектива) и везира (писања) постоји наглашена дистанца. Одвојеност се не огледа у непосредном односу, већ у односу према слону који представља заједничку тачку посредне комуникације везира и (колективне) приче. Наиме, везир који с времена на време посећује слона, никада га не додирује руком:¹¹¹

Поред забаве са калемима, хартијама и писањем, везир је сваког дана обилазио слона, загледао га са свих страна, бацао му траву или воће, тихо га називао шаљивим именима, али га никад није дотицао руком. (Андрић 1971: 66)

Притом, како непосредног сусрета нема, постоји и са једне и са друге стране сусрет посредован фикцијом. Колико се чаршија упире да у слику везирове звери пројектује слику везира, толико и везир бенеvolentно подупире гласине о себи, допуштајући им да се шире:

То је било у ствари, али Целалудин-ефендија није имао ништа против оних који су ширили ону прву фантастичну и страшну верзију тога догађаја, као и толике друге приче и страхоте о његовој строгости. Он је добро рачунао да ће се тако прочути као „човек јаке руке” и скренути на себе пажњу великог везира. (Андрић 1971: 54)

Фикција се као моћ појављује са обе стране, али она ипак припада колективу, без обзира на то да ли фикцију у функцији будуће политичко-поетичке делотворности производи представник колектива (Аљо Казаз као културни јунак) или сам везир који жели да колективном фикцијом манипулише:¹¹²

расветљава Целалудинову спознају, али не и однос према спознаји. Да је тај однос присутан као кајање или (као у случају Мустафе Маџара) гађење, говорили бисмо о модернистичком суициду, али како нема никаквих даљих назнака, нити задирања у везиру интиму које би макар наговестиле да постоји клица унутрашњег раздора, везир и у самоубиству остаје суверено невидљив.

¹¹¹ „Туђост” везирове руке показује се овде као недохватива Другост, јер везир није отуђен само од колектива и од слона као места пројектовања дискурзивних знакова приче, он је туђ и својој улози експонента структура закона и власти „који би, као и сваки везир требало да влада „туђом руком”” (Василева 2019: 351). Везирова рука исписује оно дискурзивно измичуће што не припада ниједном од поредака, а што се појављује, на крају приповетке, као преполовљена (недовршена) надгробна порука о „живости” и „вечности” онога што приповедни смисао трауматизује, расцепљује и рађава, онемогућавајући му да се заокружи и састави. Неисписиви везир-самоубица је пукотина (рана) на фону жеље за уцеловљењем приче.

¹¹² Док је везир Целалудин у „Причи о везирувом слону” подстрекач колективног говорења о себи као тиранину, што опет креира неравнотежу у којој сам везир не производи причу, у последњем, недовршеном Андрићевом роману *Омерпаши Латас*, султанов сераскер чини управо супротно, јер он сам производи лаж која је одговор на колективну лаж која га угрожава: „Користећи се изузетним рпиликама у којима се налази (а он се креће само у изузетним), тај човек се својим подвигом издигао толико изнад свих и изнад свега да има свој свет, своју стварност и своју истину, за себе, и да не мора и да не може више да води рачуна ни о чијој другој истини и стварности, него ради оно што хоће и говори оно што му треба (курзив Ђ.Р.). А све око њега само је средство или сметња. Сметњу уклања, а средством се служи” (Андрић 1981: 295). Сусрет колективне приче као лажи и суверенове приче која је такође лаж, производи огледалски ефекат, захваљујући коме се и овај роман до краја не исписује. Речима аустријског конзула Атанацковића (које као да у првом лицу исписује сам Андрић): „У непрестаном рвању са њим, нераздвајно везан за њега, и стално зависан од његове речи и његових поступака, ја са страхом видим да све више губим осећање праве стварности и да, као у бунилу, почињем да измишљам и стварам неког сераскера, да му приписујем својства и намере и пороке и способности којих нема, и да тако чиним свој положај тежим него што је. Тако је заразна и толико разорна моћ лажи

Ма колико био наизглед недодирљив и у прилици да управља мислима и понашањем касаблија, он је (везир – прим. Ђ.Р.) у исти мах, наиме, препознат и као механички сачињена, патворена, неправна персоналност, као тек привидни субјект који у ствари не управља ни самим собом у цивилизацијски подразумеваном значењу поседовања сопствене слободне воље као олучујућег својства аутентичне субјективности. (Брајовић 2011: 58)

1.2.2. Политизација приче

Како је везиров суицид непредстављив у домену поетичког раскола и немоћи да се самоубиство изнутра освести¹¹³, суицидална жеља појављује се овде као аутохтон, самосвојан механизам моћи, који одбија да допусти приповедачу милост дискурзивног уобличења. Ипак, неопходност означавања мора да произведе макар алтернативну (делимичну) истину, па Андрић, откривајући у приповеци разлоге везировог самоубиства као неутаживе жеље за моћи и чињењем насиља које не трпи насиље на себи, пристаје уз једино доступан и могућ начин означавања: „По суштини свога бића насилник и мучитељ људи, он нити је могао више да живи без насиља над другима, нити је имао снаге да га сноси над собом” (Андрић 1971: 95). Дискурс маскира или, боље рећи, премошћује сопствену немоћ политизујући се, те тако и прича која је главни јунак „Приче о везировом слону” постаје инструмент политичке борбе:¹¹⁴

Стога би се без много претеривања могло казати да се *звер* и *лутка* у свету Андрићеве новеле појављују као гротескно наспрамна „лица” или комплементарне симболичке „фацете” *истог, нименљивог и у извесном смислу несавладивог „садржаја” који се тиче оног скривеног, затајеног простора „унутар” Целалијине физичке проне, а у који колективно разумевање смешта претпостављено извориште бешићности, окрутности и бескрупулозности у опхођењу с другима* (курзив Ђ.Р.), готово без остатка подређенима његовој владалачкој позицији и одговарајућим јавним ингеренцијама. А то што касаблије не могу да замисле и себи представе другачије до у слици *звери/лутке* – или пак *зверске лутке?* – заправо је у највећој мери фантазматски, утваран и за њих несхватљив *субјект политичке моћи*. (Брајовић 2011: 55)

Исхитрено би, међутим, било тврдити да је сила која сукобљава причу и везира политичка моћ као нека виша, метафизичка инстанца, где би се изнад политизованог дискурса дала поставити истоветно именована снага која тај дискурс окупља и надилази, управљајући њиме. Тиме бисмо упали у херменеутичку замку да у тумачењу Андрићевог

(курзив Ђ.Р.). Као да нисам доста варан и обмањиван, почињем да варам и обмањујем сам себе. И то ме још више љути и збуњује. *И зато треба стати* (курзив Ђ.Р.), да бих се прибрао и средιο и не мислити *и – не писати* (курзив Ђ.Р.). Ослободити се своје смешне потребе да, као несрећна девојчица, водим ову нестварну преписку” (Андрић 1981: 296).

¹¹³ У приповеци не постоје спорадична освешћења и тренуци самоспознаје као у „Мустафи Маџару”, па су из тог разлога и Целалудинова склоност ка насиљу, као и склоност ка сакупљању рукописа и дивита дате као страсти-нагони

¹¹⁴ Када се прича нађе у процепу између двају неозначивих суперпозиција суверености – зверства и обожења, њена политизација је нужна како би се сачувао поредак значења „што означава да је политичност, политичко биће живог бића које је названо човек средина између она друга два жива бића каква су звер и бог, од којих би свако на свој начин било аполитично” (Дерида 2008: 402).

текста себи неоправдано присвојимо онај сувишак који је и Андрић оставио у трауми неименовања. Исто тако, не би требало у потпуности раздвојити појам везирове нагонске жудње за политичком моћи од приче која се тој моћи супротставља, јер се и једна и друга моћ конституишу као обличја исте дискурзивне тежње да знацима политичког покрију смисао приповести. Једина разлика која се у том контексту открива јесте разлика између везирове нагонске склоности ка насиљу, коме је политички предзнак неопходан да би несметано испољавао и задовољавао своје несвесно и Аљине свесне активности која користи причу са јасном намером да је инструментализује у правцу којим казивање прераста у политичку акцију¹¹⁵ и враћа се у казивање, у фабулацију, у причу (која преостаје када се приповетка доврши, шири се и расте) о „Аљи и филу”, јер „потребна је техника, потребна је реторика, умеће симулакрума, потребно је *знање чињења* (курзив Ђ.Р.) да би се начинило знање тамо где га нема” (Дерида 2008: 408)¹¹⁶. Ипак, ни Аљо Казаз није сасвим контекстуализован унутар епско-митолошке матрице која га типски одређује као културног јунака. На делу је Андрићева позната деконструкција задатих културолошких модела, какву затичемо већ у „Путу Алије Ђерзелеза”. Пре него што своју причу о измишљеном сусрету са везиром „пусти у народ”, омогућавајући њену перформативну трансформацију, Аљо доживљава моменат кризе, који корисност његове намере, а самим тим и поверења у смисао приче, уздрмава, доводећи у питање сврховитост таквог подухвата. Испевши се на узвишицу изнад конака, након што је лукаво избегао везировој стражи, остављен на цедилу од осталих касаблија одабраних да скупа са њим иступе пред везира како би му се пожалили на непочинства слона и његове пратње, Аљо по први пут може да, у једној новој, онеобиченој, косој перспективи обухвати и конач и касабу, колектив и самога везира:

Са те узвисине он је у чудној и косој перспективи *као новим очима* (курзив Ђ.Р.) гледао сада тај свој родни град. Има толико година да није у ово доба дана напустио дућан ни био у овом крају ни испео се на ову висину. Овај предео му изгледа као стран и непознат, а мисли непрестано навиру у главу, и тако су *нове и необичне и тако крупне да потискују све друго* (курзив Ђ.Р.) и да време пролази брзо и неосетно. (Андрић 1971: 82)

¹¹⁵ „За разлику од фила, који је нека врста нехотичног и спонтаног „носиоца” и „покретача” чаршијске фантазме, Аља је, међутим, њен хотимични и у неку руку „тенденциозно” усмерени „субјект”. У исти мах он, за разлику од Целалијине невољне и бар једним делом несвесне, тј. фантазматске и утварне „субјективности”, заправо свесно упражњава и вољно обликује фантазму аутономног субјекта травничке јавности као моћног иницијатора оног најпре фиктивног, а затим све приметнијег и стварнијег духа отпора који ће најпосле довести до везировог и филовог краха.” (Брајовић 2011: 59)

¹¹⁶ „Гада би”, вели даље Дерида, „унутар класичног говора на семинару, тј. теоријског, филозофског, константивног говора, па и у промишљању политичке филозофије, једно од наших питања могло да гласи овако: шта би било када би, на пример, политички говор, па и политички чин који је с њим спојен и од њега неодојив, били саздани, или чак установљени басновитим, неком врстом приповедног симулакрума, помоћу конвенције неког историјског *као да*, оним модалитетом фиктивног какав је „причати приче” којег називамо басновитим или банословним, који по претпоставци даје знање тамо где се не зна, који афектира или лажно оглашава да „чини знаним” и који, кроз саму причу или поред ње, као прилог, додељује моралну поуку, „наравоученије”? [...] Басновитост басне није у вези са самом њеном природом, с чињеницом да је басна сачињена од речи. Басновитост укључује такође чин, гест, радњу, *ако ништа друго оно барем делање које се састоји у произвођењу приче* (курзив Ђ.Р.)” (Дерида 2008: 408), у организовању, у распоређивању говора тако да он нешто исприча, да постави на сцену жива бића, да опуномоћи тумачење приче, да „чини знаним”, да начини знање, да перформативно начини, да изради знање (помало као што је Августин говорио: начинити истину, *veritatem faciare*)” (Дерида 2008: 408-409).

Тачка са које Аљо, опхрван новим и никада до тада мишљеним мислима, погледом обухвата свој родни град и све у њему, јесте издвојена, гранична тачка у којој се дискурзивност и недискурзивност деле. Андрићевом јунаку дата је привилегија да се на тренутак искључи из дискурса којим је и сам, као и сви јунаци, као и приповедач уосталом, обухваћен, и да сагледа његову ништавност:

Ништа не може бити од ове Босне док у њој Целалудин влада, данас Целалудин а сутра богзна ко други, гори и црњи од њега. Него треба ударити рђом о земљу, исправити се и не дати ником на се. Ником! Али како? Зар у овој чаршији, у којој пет људи не можеш саставити да једну истиниту и праву реч кажу везиру у лице? *Ништа, ништа се не може* (курзив Ђ.Р.)! (Андрић 1971: 83)

До исте тачке, али овога пута без могућности повратка, долази и везир, у моменту када мисао о суициду изненада искрсне у његовој свести као једини излаз из (најзад спознате) ситуације „неостваривог” суверенитета: „Тада је Целалија схватио да је наступио пресудан тренутак и да је овај *Травник последња тачка на свету* (курзив Ђ.Р.) до које су га довели његови и њему самом непознати нагони” (Андрић 1971: 95). Овај моменат самоспознаје који у једној тачки спаја насилног везира Целалудина и његовог „супарника” Аљу Казаза,¹¹⁷ својеврсна је метафора Андрићевих аутопоетичких двоумица. Ако је Аљи допуштено да се са ове разделнице врати дискурсу-причи, по цену „заборава” тренутка двоумице у коме је препознао ништавост дискурса¹¹⁸, везиру, који прича и не припада изузев у паразитском окоришћавању њеном моћи, преостаје самоубиство и нестанак у недискурзивном из кога везир, осим као фантазма приче и штуро, ослоњено казивање приповедача, и не излази:

¹¹⁷ Зорица Несторовић такође повезује Аљу и везира, утврђујући да код оба јунака постоји „одсуство страха” и да их то одсуство ставља у позицију издвојености у односу на колектив (и колективну причу која је све до Аљине приповести о (измишљеном) сусрету са везиром инертна, неделатна): „Парадоксално, и Целалудин и Аљо Казаз фигуре су које на извештан начин постоје изван страха. Обојица то постају – изнова парадоксално – захваљујући страху самом. И сурови везир и мудри шаљивчија у једном тренутку почињу да постоје изван страха јер су изван неизвесности у односу на сопствену судбину. Аљо стога што измишља причу по мери чаршије ругајући се свима који су га напустили, а Целалудин зато јер извршава самоубиство. Они сами одређују своју судбину” (Несторовић 2019: 153). Ако је одсуство страха то што парадоксално изједначава Аљу и Целалудина, то значи да је страх онај елемент који засељује и паралише чаршију, активирајући њену вољу за причом, за означавањем неозначивог (у фигури слона, који је, насупротив везиру, доступан и стално је пред очима чаршије, као елемент везирове власти). Тачно је да „страх за разлику од стрепње – како би то истакао Хајдегер – увек има свој објекат” (Несторовић 2019: 144), али страх *трага за објектом (телом у које би се пројектовао)* јер је стрепња од невидљивог, нетелесног конституише ту потрагу: „Хобс повлашћује „телесни страх“ (*Bodily Fear*) и присуство тела, али у сваком страху има нешто што се, по својој суштини односи на нетелесно и неприсутно макар то била будућност претње: оно што изазива страх никад није потпуно присутно ни потпуно телесно, у смислу у коме је чисто телесно наводно засићено присуством” (Дерида 2008: 413). Залазећи у простор недискурзивне самоспознаје, везир ће самоубиством коначно потврдити своју припадност угрожавајућем (за причу) поретку Другог, које је (насилно) Друго приче и приповедања, те из везирове смрти наставља да запоседа причу и приповедање ониме што је наличје њиховог постојања и превладавања, док се Аљо Казаз из ове издвојености враћа прича, трансформишући је и подстичући је на делотворност, због чега прича опстаје управо као „прича о Аљи и филу”.

¹¹⁸ „Са сумраком он је полагао силиазио у варош. И како се спуштао низ брег, у њему се полако стишавала она узбуна нових и неразмрсивих мисли са зараванка на висини, и он је постајао *онет стари Аљо, чаршијски човек* (курзив Ђ.Р.) који воли да се нашали и подругне, а са сваким кораком све се више и одређеније јављала у њему жеља да врати жао за срамоту свима чаршилијама и да их за њихову празну хвалу и велики кукавичлук намагарчи како заслужују.” (Андрић 1971: 84)

Кад је све то посвршавао, везир се повукао у своју спаваћу собу, наредивши да га момак пробуди после једног сата, кад буде време ручку. Ту је узео кашичицу белог прашка у чаши хладне травничке воде, испио као што се испија горак лек, и нестао са овога света *исто онако тихо и неприметно као што је у своје време ушао у Травник* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1971: 96)

Андрићев позни модернизам се, као воља за писањем, одржава у овој метапозицији где истовремено постоје и садејствују две могућности, од којих је једна самозабрав дискурзивне трауме и повратак причи, а друга самоукинуће које недискурзивно потврђује. Притом, Аљо Казаз у својим „необичним и новим” промишљањима показује једну далековидост коју ни прича, ни приповедач с почетка немају. На самом почетку приповетке упућује се на јединственост везиру. Он је јединствен не само у погледу насиља које врши, а какво до тада Босна није видела, већ и у томе што се, за разлику од својих претходника, не открива (не показује) касаби. Новум који везир оличава (што се односи и на звер коју са собом доводи, а која представља нешто дотад невиђено-егзотично) утиче на колективну свест тако да му она приписује особине крајњег, апокалиптичког зла:

Досад, они су за сваког злог везира (па и за многога који није ни био тако зао) говорили да је најгори, али за овог садашњег нису више говорили ништа, јер од оног најгорег па до овог Целалије био је дуг и страхан пут, а на том путу људи су од страха губили говор и памћење и способност да упоређују и да нађу реч која би могла означити шта је, ко је и какав је Целалија. (Андрић 1971: 57)

Аљо, међутим, постављен за тренутак изван дискурса колективне психозе страха и запрепашћености Целалијином страховладом, добија способност да у једном кратком епифанијском блеску осветли време пред собом, будућност у којој не само да се не потврђује изузетност „Целалудинових времена”, већ се предвиђа долазак некога ко је „и гори и црњи од њега” (Андрић 1971: 83). Тај „гори и црњи” је султанов сераскер Омерпаша Латас, па се у Аљиним проницљивим предвиђањима не крије тек просто исказана народна мудрост и виспреност, природјена једном културном јунаку, већ и Андрићев (ауто)поетичка антиципација, осврт на последњи (недовршен) роман. Да је идеја о овом роману и његовом главном јунаку, царском сераскеру Омер-паши постојала у време објављивања „Приче о везирувом слону” упућује нас, донекле несигурна, хронолошка подударност (први оломак романа *Омерпаша Латас* објављен је 1950, дакле само три године након објављивања „Приче о везирувом слону” – в. Вучковић 1981: 322). Међутим, много поузданији доказ ове везе јесте спомињање везира Целалудина у *Омерпаши Латасу*. Паралела која се при том успоставља не подцртава везируву неупоредивост са његовим претходницима, већ Целалију *уврштава у претходнике* у односу на које су „Омер-пашина времена” заправо последња:

Многи од њих памте како је у овом истом Травнику, пре тридесетак година, злогласни Целалудинпаша намамио у свој конак прве бегове и ајане и поклао их као браве. *То је било страшно и остало у причи. Али шта је то према овоме? Смрт је лака и муке су ништа* (курзив Ђ.Р.), тако им се чинило и тако су говорили један другом, али сад је дошло време да аргатују и копају и они који никад својом руком нису сами себи ни чибук припалили, *да ланце носе они који су одувек законе кројили и примењивали* (курзив Ђ.Р.). То је срамота која се не да поднети, а против које се ништа не може, коју је могла смислити само ова личка потурица, некадашњи

аустријски подофицир, бегунац и слуга, а сада сераскер и „сабља у султановој руци”.
То су последња времена (курзив Ђ.Р.)! (Андрић 1981: 278-279)

Иако Андрић указује на то да је политички дискурс његове приповетке суштински метафоричан, односно неопходан да би се дискурзивно оваплотио у приповедању, са друге стране се ово обележавање мора сагледати и из искуства епохалне напрелине која, прихватајући немоћ да се неозначиво означи другачије до као политичко, одустаје од модернистичке тежње да метанаратив оствари као истинит по себи (где је истина по себи поетички идеал „деполитизованог” дискурса), па се стога и приповест мора реализовати у свом политичком виду – кроз приказе односа моћи, уз сувишак неозначеног као модернистички преостатак који надилази оно што се може (и мора) рећи. У прерасподелу односа моћи уписана је разлика у којој се смрт (самоубиство) појављује као детерминишући чинилац. „Прича о везировом” слону границу моћи (и политичког дискурса) препознаје у смрти која приповест отвара према недискурзивном (чиме се у једном парадоксалном следу чува и сама моћ писања)¹¹⁹, док у *Омерпашин Латасу*, ова граница бива укинута и изневерена, тако да моћ постаје апсолутна. Апсолутна моћ не подређује себи недискурзивни простор (што и не може учинити, а да не формира нову дискурзивну позицију), већ га одбацује, задржавајући се у границама сопствене дискурзивности по којој непрестано кружи као „трансмоћ” (утварна Омер-пашина фигура увек је неопходна на неком другом бунтовном жаришту посрнуле царевине).¹²⁰

Омерпаша Латас је отуда нека врста оперативног меланхолика, кога чињеница да никада не може да допре до апсолутне (коначне, освојене) власти, не спречава да допире до тачака власти у њеном непрекидном кружењу. (Владушић 2007: 187)

Владушићевим речима треба додати и то да је ово кружење већ тачка апсолутно досегнуте моћи, јер је и само прижељкивање коначне и неопозиве власти укључено у игру кружења као његова метаинстанца. Колико је Омерпаша завистан од султанове воље, толика је и султанова зависност од Омер-паше, који је, за разлику од Целалудина, постао незаменљив за очување поретка (исто тако и поетички „незаменљив”). И са једне и са друге стране отвара се недостатак који своју целину тражи у коначној и недељивој власти. Ако прихватимо Деридино гледиште, по коме између власти и суверенитета постоји суштинска разлика која се састоји у томе да је жеља за влашћу припадајући и непроблематични елемент

¹¹⁹ Означавајући „Причу о везировом слону” једним преломних момената у Андрићевој поетици, којом се приповедање отвара ка позном модернизму (доводећи његове основне поетичке претпоставке у питање), морамо се запитати која је цена останка ове приповести унутар модернистичког писма, јер везиров суицид не бива уведен у модернистички дискурс, нити је његову смрт, па тиме и њега самог могуће модернистички трансцендирати. Прича и приповест опстају, али не тако што савладавају везира-трауму, већ тако што га заборављају. Цена тог заборављања је управо *Омерпашин Латас*.

¹²⁰ Циркуларност или кружење знака увек сигнализује затварање унутар једне дискурзивне позиције односно унутар одређених система знања који од себе одбацују све оне елементе који би их чинили апоричним, то јест који би у опасност довели самодовољно функционисање датих система: „Будући да слијед фигура феноменалности доводи у однос с познавањем смисла које с увијек већ наговјестило, феноменологија духа (и феноменологија уопће) одговара ужој економији: суженој на тржишне вриједности, могло би се рећи преузимајући ријечи из дефиниције, „знаност која се бави кориштењем богатстава”, ограниченој на смисао и утврђену вриједност предмета, на њихово *циркулирање*. *Циркуларност* апсолутна знања обухваћала би само то циркулирање, само *круг репродуктивна трошења*. ” (Дерида 2007: 290)

дискурса моћи, док је сувереност поље неозначивог у коме се дискурзивне разлике поништавају, што отвара могућност метадискурзивне игре, онда је идентитарни недостатак у *Омерпашини Латасу* пројектован искључиво у доменима тежње за владањем, чиме се искључује позиција суверености која би за искуством онтолошког незадовољства трагала у недискурзивном, то јест у смрти.¹²¹ Затварајући дискурс за смрт¹²², Андрићев роман се затвара за само писање. Писање, које у „Причи о везировом слону” свој маневарски простор проналази у знању (не и поседовању) истине, те на тај начин може да задржи макар и спољашњи привид очуваних модернистичких позиција, у *Омерпашини Латасу* сасвим је подређено дискурсу моћи. принуђено да свој смисао тражи у наметнутим дискурзивним границама, писање може да учини тек толико да дати дискурс препозна као лаж, што истовремено представља и његову смрт, будући да је унутар те лажи и оно само лажно.

1.2.3. Од маске самоубиства до маске хуманитета – нагонска и рационална сувереност

Уколико бисмо овај оглед оставили у границама померајућег смисла моћи као детерминанте која разликује два дела, начинили бисмо неопростиву генерализацију. То би значило да између Целалудина и Омер-паше не постоје никакве разлике изузев оне која епохално одређује њихов положај.¹²³ Међутим, да би се разлика међу ликовима начинила, нужно је узети у обзир и епохални моменат, који се при том мора донекле деконструисати, што задатак чини знатно тежим. Вођени искључиво логиком промена у односима моћи који чине и онтолошко тежиште романа и приповетке, могли бисмо утврдити да то што Омерпаша Латас постаје незаменљив (и у том смислу апсолутан моћан), а Целалудин заменљив, те самим тим и непотребан једном механизму власти која у сваком тренутку може да пронађе „другог човека „јаке руке“” (Андрић 1971: 95), значи да се као модел владавине у турској царевини коначно устоличава насиље као неопходни и неприкосновени елемент завођења реда, а да је Омерпаша Латас типска фигура, чија је улога да буде оличење новог поретка. Ипак, анализирајући ликове двају Андрићевих јунака долазимо до сасвим другачијег закључка. Са позиције моћи која постаје трансгресивна, Омерпаша је јединствен управо унутар разлике којом се његово насиље одваја од насилних метода свих претходних управитеља Босне, па и самога Целалије. Целалудин је такође јединствен у насиљу које примењује, али се та јединственост не односи на начин примене насиља, већ на његову радикалност.¹²⁴ Иначе, у односу на природу насиља, Целалијино насиље има исти извор као

¹²¹ „Жртвујући смисао, сувереност отклања могућност дискурза: не пуким прекидом, цезуром или раном унутар дискурза (апстрактним негативитетом), него провалом – кроз такав отвор која изненада открива границу дискурза и оностраност апсолутна знања.” (Дерида 2007: 278)

¹²² Притом овде не мислимо на моделе и начине осмишљавања смрти, то јест њеног укључивања у дискурс, већ на моменат смрти као неименљиви и неозначиви простора оностраности у коме се раскривају пукотине унутар дискурса и помоћу кога је могуће у дискурс уписати разлику, достићи метадискурзивно стање.

¹²³ Без обзира на то што и Омер-пашину и Целалудинову субјективну позицију условљавају промене у системима моћи, које их изнедрују као репрезенте власти у датим епохама, неопходно је проговорити о разликама ова два субјекта, јер би без њиховог истицања слика преображаја моћи била непотпуна, али би остало неосветљено и кретање Андрићевог модернизма, који у својој последњој фази самоубиство чини непредстављивим не толико због губитка метафизичке потпоре (та потпора која јунаков суицид осмишљава као очувани идентитет воље за смрћу проблематизована је још у раном Андрићевом приповедању), већ пре свега због губитка поверења у моћ писања које суицид може да саопшти.

¹²⁴ Ова радикалност ипак је у нечему различита, јер ако пре Целалије није било могуће да неки везир у тој мери изађе из поретка закона и норме да чини шта год жели и убија по својој вољи, онда је то знак да је норма

и насиље везира претходно упамћених по страховлади, а потиче из нагонског дела личности који се за власт и закон заклањају како би задовољавали своју потребу за убијањем:

Здрави и разборити људи (курзив Ђ.Р.) који су радили са њим у војсци увидели су брзо да Џелалудин-ефендији није у ствари много стало ни до неке правде ни до неповредивости државне благајне, *него да он све што чини, чини по неодољивом нагону и урођеној потреби да суди, кажњава, мучи и убија, а закон и државни интерес му луже као закон и добродошао повод. Знао је то вероватно и велики везир* (курзив Ђ.Р.), али установама и властима које дотрајавају и не налазе у себи здравих снага ни средстава за борбу и одбрану, потребни су управо такви људи. (Андрић 1971: 54)

Постојање здравих и разборитих људи, способних да са становишта разума истинито и проницљиво просуђују Џелалудинов карактер и поступке показује да „Прича о везировом слону” и даље у себи чува просветитељске идеале разума, знања, а сами тим и хуманости. Јер, за Џелалудинову природу не знају само они разборити који су са њим радили, већ „вероватно” и сам велики везир као један од носилаца суверене моћи. Отуда и власт која се нужно повија за потребама царевине на издисају, па у таквим ванредним условима допушта да на висока места доспеју и људи попут Џелалудин-паше, поседује разборитост способну да разликује методе владања, па тако и смена насилних и „доброћудних” везира, иако се најчешће одвија левантински индолентном игром случаја, чува свој идентитет као позицију моћи одлучивања (насилни везири су смењиви), али и као позицију хумане моћи.¹²⁵

Он (везир - прим. Ђ.Р.) је испунио своју неодољиву жељу да влада, суди, кажњава и убија; и да су се замршене ствари у Босни и тадашњој Турској Царевини могле решити само силом, крвљу и заплашивањем, он би могао говорити о успеху, али за њихово решавање требало је много више од тога, а то се није могло наћи у Царевини, а најмање су јој то овакви као што је Џелалудин могли дати [...] Требало је тражити нов начин рада и новог везира на Босни, а то је значило, по владајућем обичају, да за овога нема много места на земљи и да га очекује гроб или прогонство слично гробу. (Андрић 1971: 94-95)

Но, ова рационалност која донекле чува идентитет хумане моћи, истовремено је расточена у сцени везировог самобуиства. Најпре, сама чињеница да власт може преузети и у њој учествовати неко попут Џелалудина који је слика чистог, нагонског насиља, а коме дата моћ допушта да своје нагоне зверски задовољи и иживи, указује да изнад претпостављене разборитости великог везира стоји недефинисана структура државног интереса (ванредног стања) која лако прелази границе законског оквира и ствара опасну

изгубила своје важење, да су полуге власти попустиле и да се Андрићев субјект политичке моћи нашао на прекретници којом се идеал „добре управе” изневерава.

¹²⁵ Већ у *Омерпаши Латасу* та измена моћи биће немогућа, а њено привидно реализовање у „хуманом третману” који наступа сераскеровим одласком из Босне само је једна од бројних илузија и маски којом се прекрива пражњење идентитарних садржаја у овом Андрићевом делу: „Та хуманизација односа која се показује као умањивање моћи Омер-паше Латаса није, међутим, знак једном за увек досегнутог степена разумнијег владања, већ знак својеврсног тајминга као посебног вида лукавости, којим хуманистички ум решава проблем несклада између теорије и праксе, односно између *битног времена* у коме доминира прагматика и *небитног времена* у ком се испољавају гестови хуманистичке теорије. Модерност као присуство „новог”, овде се показује као смена битног и небитног времена: у тој цикличности осећа се сумња у сваку врсту напретка.” (Владушић 2007: 187)

симбиозу природног (нагонског) и правног (сувереног).¹²⁶ Са друге стране, иако је везир већим делом приповедног тока представљен као марионета управљана својим нагонима и страстима, одлука о суициду није ирационални испад. Ова се одлука појављује и као нужно и једино решење намеће везиру у тренутку када је он, по први пут у животу, способан да свој положај сагледа рационално, а да своје нагонско биће оспољи и освети: „Тада је Целалија *схватио* (курзив Ђ.Р.) да је наступио пресудан тренутак и да је овај Травник последња тачка на свету до које су га довели његови и њему *самом непознати нагони* (курзив Ђ.Р.)” (Андрић 1971: 95). Док код Мустафе Маџара стална измена стања освешћеног и нагонског производи унутрашњи раскол (и немогућу вољу за смрт) у коме је пружање ка жељи за самоукинућем резултат непристајања на сопствену гадост и истовремена немоћ да се превладавајућа снага нагонског (које гадост условљава) канализује и усмери, код Целалудина таквог раскола нема, а непостојање двоумице сигнализира изневерење самога бића модернистичке поетике:

Без корена и без неких нарочитих веза у Цариграду, саможив и особењак, он није имао никакве наде да би се временом могао извући из прогонства и доћи опет до слободе и положаја као што је то бивало са другим везирима. У његовом случају прогонство је значило крај свега, споро, ружно и недостојно скапавање. *И за њега није могло бити двоумљења* (курзив Ђ.Р.) да је боља од тога прека и добровољна смрт. По суштини свога бића насилник и мучитељ људи, он нити је могао више да живи без насиља над другима, нити је имао снаге да га сноси над собом. (Андрић 1971: 95)

Везирова одлука о суициду није, дакле, подстакнута ужасом самоспознаје, већ немогућношћу да се остане у своме нагонском бићу (отуда је прогонство горе од смрти, јер даље бивање у коме не би било могуће чинити насиље (а могуће га је чинити само у систему власти) јесте чисто ништавило, будући да се укидањем двоумице обесмишљавају процеси развоја и промене јунака):

Отуда Целалудин-паша пребива у слободи, у слободи бира, користи прилику не да нешто стекне, већ да задовољи нагон, и кад то више није могућно јер му се

¹²⁶ Сваки правни поредак је, по својој природи, парадоксалан, јер не само да суверен има моћ да га, увођењем ванредног стања, суспендује, већ је та суспензија природни и неотуђиви део поретка на основу које се поредак конституише: „У случају сувереног изузетка није реч толико о контроли или неутрализацији ексцеса, колико, пре свега, о стварању и дефинисању самог простора у коме ће правно-политички поредак моћи да има важност. Он је у том смислу фундаментална локализација (*Ortung*), која се не ограничава на то да разликује оно што је унутра од оног што је изван, нормалну ситуацију од хаоса, већ између њих одређује праг (ванредно стање) почев од кога унутрашње и спољашње улазе у комплексне тополошке односе” (Агамбен 2013: 37). Ако се, по Агамбену, структура правне суверености, као „укључујућег искључења”, односно „искључујућег укључења” (Агамбен 2013: 41), може преносити и на сам језик, јер „језик претпоставља и не-језичко као нешто са чим мора да остане у некој виртуелној вези” (Агамбен 2013: 39), онда је случај Андрићевог суверна утолико занимљивији што он није имун на деловање моћнијих инстанци (напротив, сатеран у теснац, везир се убија), али собом ипак оличава неку другачију (нову) моћ којом се *вредности* поретка (политичког и поетичког) неопозиво урушавају. Када бисмо самоубиство посматрали као праведни докончање везирова, макар и по некој вишој правди која свет уређује и ствари поставља на место, по заслуги, тада би били очувани и правни поредак моћи (у коме и даље опстају знаке хуманог и разумног владања), и поредак приче. Међутим, вишак насиља, који и колективна прича и само приповедање улажу да би везира коначно упокојили, раскривају неправедност приче и приповедања, па се везир из гроба (из самоубиства) моћно објављује да покаже деконструктивно наличје модернистичког метанаратива, привидне идеализације приче и причања с почетка „Приче о везиру слону”.

изгнанством одузима могућност да чини зло кроз спровођење власти и закона, он – у оквиру своје слободе – себи одузима живот. То се може схватити тако да привидно делајући за друге у оквиру кажњавања престапа, он дела за себе према поривима нагонског зла које га одводи с ону страну човечности. (Несторовић 2019: 149)

Рационалност, која, у Целалудиновом случају, пристаје уз нагонско насиље и самоуништењу даје предност у односу на ма који вид бивања који не подразумева вршење насиља, делегитимизује идеју о нужној вези рационалног и хуманог. Та веза се у потпуности раскида у роману *Омерпаша Латас*. За разлику од Целалудин-паше, у коме превладава нагонска природа и где је рационално само жеља за поновним присаједињењем своје нагонском бићу (што у позицији силаска са власти води самоубиству), Омерпаша има потпуну контролу над својим нагонским потребама, а његова прорачунатост и крајња промишљеност у вршењу власти и реализацији замишљених перспектива сталног напредовања у хијерархијском систему, потпуна су супротност везирој незаситој потреби да насиљем храни своје нагонско биће. Међутим, сераскерова рационалност, без остатка укључена у дискурс моћи, празни рационални идентитет, јер га више не везује са традиционалним инстанцама хуманог, у којима модернистичка поетика тражи своје упориште: „Страх и немир, који окружују изрицање реченица која Латаса проглашава за образац светске лаж, означавају прелаз у доба које уистину почива с ону страну добра и зла, истине и лаж, вредности и значења, бога и ђавола” (Владушић 2007: 198-199). Парадни идентитет, маска и лаж који сачињавају Омер-пашино биће, испод слојевитости многоструких личности којима се овај јунак, сагласно приликама, служи, скривају место унутрашње празнине, где се потиरे разлика унутрашњег и спољашњег, јер је исти дискурзивни образац воље за моћи постављен и споља и изнутра, те не постоји тачка раскола, која чини разлику бића и карактеристична је за све претходне Андрићеве јунаке (чак и најсуровије, попут Челеби Хафиза). Управо је хибридноста ових идентитарних свлакова оно што чини Латасову *зверску природу*. Непостојање унутрашњег упоришта које би приповедачу пружио ослонац да у дубини јунаковог бића пронађе место трауме, окреће се у трауму приповедања, те Омерпаша постаје место неозначивог и неисписивог над којим приповест губи контролу, јер не само да више не може да поседује истину, већ не може ни да је зна (као што је зна у „Причи о везировом слону”). Апокалиптичка чудовишност Латасовог лика не остаје задржана на њему, већ се погубно шири и захвата читав свет који постаје слика бескрајне „латасовштине”, а у том свету суицид не извршава сераскер (јер суицид је, чак и случају Целалудин-паше који антиципира непроблематизовани унутрашњи идентитет, бескомпромисни чин останка при својој нагонски насилној природи), већ се писање самоуништава чином спаљивања рукописа, који о Омер-паши испишује конзул Атанацковић (у улози заступника приповедача):

Претварање јавног просветитељског писма у интимно девојачко писмо, знак је неутемељености идеје да ће сви нешто моћи да учине када сазнају за постојање човека таквог кова. Та сумња у јавност настаје када се у Латасу препознају особине које деле сви људи, али развијене у мањем степену. Другим речима, Атанацковићев бол почива на суочавању са *усавршеном* верзијом властитог бића. Сумња у постојање јавности која би жигосала Латаса, појављује се када се у *себи* препозна недовољно развијен Латас.

Консеквенце по приповедање су тада јасне. Рукопис се спаљује, јер се у сумњу доводи постојање оне читалачке заједнице која би била довољно моћна да заштити свет од људи као што је Латас, тиме што би била различита од њега. Да та

заједница не постоји и да Латас није инцидент (као што је то Целалудин-паша – прим. Ђ.Р.), већ усавршени лик воље за моћ, која карактерише моћника, обавештава нас сам Атанацковић у реченици која гласно коментарише његово предавање рукописа пламену: „Уосталом, сви ми лажемо, и нисмо много бољи од њега.” (289) (Владушић 2007: 198)

Монструозни идентитет, притом, није пасивни прималац приповедачке херменеутике, већ активни чинилац који сам производи неухватљиву разлику у знаковима и намеће се приповедању као херменеутичка немогућност. Отуда Омерпаша, изговарајући све оне речи које би требало да представљају жижну тачку око које се окупља модернистички метанаратив, у ствари мисли нешто друго, нешто своје, што је значењски измичуће и не може се логоцентрички устројити и утемељити:

Ја нисам видео човека коме је до те мере свеједно шта други људи мисле и говоре о њему. За њега је главно и једино важно да у сваком тренутку, код сваког појединог човека, лажима, истином, претњом или непосредним моралним или физичким притиском – постигне оно што њему треба. Све остало: углед, поштење, морал – неморал, част и логика, *све то он сматра речима које имају неку своју вредност, као речи, и које и сам употребљава, али које немају никакве везе са његовим животом и радом* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1981: 294)

1.2.4. Монструозни идентитет – самовласност не-модернистичког суицида

Ако је дискурс самодовољне моћи маска, он је то са становишта приповедања и писма модернистичке књижевности, које аутентичност тражи у позицијама хуманитета, те му је измичућа фигура Латасова лажна, јер у њој не може и не уме да пронађе чак ни знање сопствене истине. Што је још важније, идентитет моћи производи своју реч и своје писмо, које је обликом, па и разумевањем устаљених значења наизглед исто, а заправо значи нешто друго у дискурзивном систему моћи који га производи и који је са дискурсом приповедања инкомпатибилан. Тако, и у „Причи о везировом слону”, слон и фил нису исто, иако, како нас приповедач упућује, фил на турском језику *значи* слон, јер је слон везиров, па самим тим експонент дискурса моћи, док се фил уписује у колективну представу приче и приповедача који причу има за потпору у свом приповедном означавању.¹²⁷ Везир такође

¹²⁷ Излазећи из закона и поретка, којима се само испомаже и унутар којих само привидно дела, везир се појављује у позицији суверена, која је, са једне стране, везана за његово обожење, а, са друге стране, за његово „озверење”: „С једне стране, биће ван закона може, без сумње, и то је лик суверености, узети облик бића изнад закона, и стога самог закона, извора закона, јемца закона, као да је закон са великим З, услов закона, нешто што је пре, изнад па према томе, изван закона, њему спољашње, заправо хетерогено закону; али биће ван закона може, с друге стране, такође, и то је лик онога што најчешће разумевамо као животињско или зверско, да запоседне место где се закон не појављује, или где се не поштује, или где се крши” (Дерида 2008: 395). Све што у везиру подразумева узвишеност, обоженост, почевши од његове одабраности (учености) до надгробног натписа, чији недостајући део везира изједначава са Богом (Алахом), називајући га „Узвишени”, склоњено је из приче (али и из приповедања, које ће везирову ученост само споменути, не залазећи дубље у подвојену психологију јунака), која је за тај аспект везирове личности незаинтересована. Прича је, међутим, и те како заинтересована за оно што је зверско у везиру, па ће изједначавање везира и слона доћи управо из овог регистра, у писању фра Мата Микића, који, након што се послужио библијским цитатом о апокалиптичкој звери, преноси докона народна препричавања и наклапања, те је и „Једина новост да је „звјере набавило звјере“” (Андрић 1971: 63). Између два регистра који напуштају поље (устаљеног) реда и поретка, прича

репрезентује и онај другачији вид писма, чија је апокалиптичност наглашена у *Омернаши Латасу*. Према дивитима, хартијама и рукописима које сакупља, а који су сами најлепши и јединствени обрасци калиграфске вештине и источњачке књижевности, везир се поставља у положај крајње пасивности. Он јесте страствени сакупљач, али не и дискурзивни корисник и судеоник онога што сакупља:

Ту је било хартије из свих крајева света: кинеске, млетачке, француске, холандске, немачке. Било је дивита разних величина, од метала, од жада, од нарочито препарираних коже. *Везир сам није много писао, нити је био неки нарочит мајстор у вештини писања, али је страшно сакупљао обрасце калиграфске вештине* (курзив Ђ.Р.) и чувао их, смотане, у округлим кутијама од танког дрвета или у кожним мапама. (Андрић 1971: 64)

У великој соби, у којој је било тихо као у гробници, није се сатима чуло друго до шуштање хартије и звецкање тих калема у везировим рукама; он их је мерио и упоређивао једне с другима; *писао је њима стилизована слова и крупне иницијале мастилима разних боја, затим их је отирао и чистио нарочитим сунђерима* (курзив Ђ.Р.) и стављао натраг на њихово место у великој збирци. (Андрић 1971: 65)

Невешт у писању, везир избегава контакт са рукописима које поседује, тако да чак и исписана слова и стилизовани иницијали бивају одмах избрисани. Међутим, ако не долази (и не жели доћи) у додир са дискурсом који му је стран, везир се ипак поставља у однос према њему тако што страшно (нагонски) жели да га поседује не улазећи у њега, то јест да га подреди сопственом дискурсу моћи. Из тога разлога, ова дискурзивна раздвојеност није пуко мимоилажење, већ борба у којој ће превагу у приповеци однети прича, али по цену да и сама постане слон, јер ако мора да прећуткује дискурс који јој не може припасти, прича је осуђена да на крају ипак припадне том дискурсу који је без пукотина својствених прича и модернистичком приповедању.¹²⁸ Ако је везиру страном писмо литературе и стилизовано

одабира онај „нижи”, зверски, јер таквим означавањем легитимише сопствено право на делање (убиство). Тиме, она заобилази божанско место суверености, јер то место не може да значи или, када би га означила, она би себе осудила на укидање. Негирајући (первертирану, угрожавајућу) узвишеност везира, прича такође негира и Друго животиње, коју Андрић слика са изразитим симпатијама (као невино, безгрешно биће, бебу), чиме се, у чину насиља над животињом, њена моћ показује са истом (убилачком, зверском) бескрупулозношћу, којом се манифестује и испољавање моћи невидљивог Целалудина: „У оваквом приповедном комешању, анимализацијом приче, а „приљубљивањем” животиња отпочиње прва борба касаблија са феноменом бебе-слона која истовремено упија у себе и одашиље све елементе (не)могуће семиотичке комуникације” (Василева 2019: 349). Политички дискурс приче (политички у смислу нужног означавања измичућих прерогатива суверености) јесте, на тај начин „двострука и противречна фигурација (а фигурација је увек почетак фабулације, афабулације), двострука и противречна фигурација политичког човека као *с једне стране*, у самој својој суверености, надређеног звери коју је укротио, покорио, којом влада, коју припитомљује или убија, тако да се сувереност састоји у издизању изнад животиње и у њеном присвајању, располагању њеним животом, али *с друге стране* (противречно) фигурација политичког човека, и нарочито суверене државе *као животињског*, па чак зверског [...], било да је то зверско нормално било да је монструозно и само по себи митолошко или баснословно. Политички човек надређен животињском и политички човек као животињско” (Дерида 2008: 403). Отуда је и Целалудин друго лице саме приче, а иза привидне борбе за очување поретка, крије се механизам насиља, који приповедање (пристајући уз причу) разоткрива, деконструишући Андрићево модернистичко поверење у причу и причање.

¹²⁸ До чега и долази у роману *Омернаша Латас*, где недовршивост романа стоји наспрам недовршивости везировог надгробног натписа. Док у приповеци прича поседује моћ да натпис преполови (да га остави

слово (које садржи идеју естетског уобличења, те самим тим није празан знак, већ се везује за лепоту која је један од темељних појмова Андрићеве поетике), није му страни насиље у коме он учествује са крвожедном страшћу, а та је страст опет представљена метафором писма:

Чим је стигао у Битољ, позвао је прваке себи и наредио им да сваки усече по храстов колац од најмање три аршина дужине и да га донесе у Конак, а да сваки на свом коцу напише своје име. Као омађијани, прваци су послушали и извршили то понижавајуће наређење. Један једини није послушао, решен пре да се одметне са неколико својих људи у шуму него да изврши такву срамотну ствар, али су га везирови људи сасекли на комаде, пре него што је ико од његових саплеменика могао да му притекне у помоћ. Затим је паша дао да се то коље побије у земљу у његовом дворишту, као нека мала шумица. Сакупио је још једном све прваке у свом дворишту и рекао им да сада сваки од њих зна „своје место” и да ће их у случају ма и најмањег отпора у пашалуку све испети на ово коље, *поређано по азбучном реду* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1971: 55)

Целалудин, дакле, пише и исписује се, не у својој соби „гробници”, међу рукописима и књигама (јер се у њој везир заправо брише), него у насиљу које је чудовишно у својој незамисливој свирепости и дOMETИМА садистичке маште која га обликује, а још је чудовишније у немоћи модернистичког писма и колективне приче да га сведу на меру сопственог дискурса.¹²⁹ Ово свођење на доступну меру тематско је и семантичко средиште приповетке. Како је везир, по себи, несводив, а истовремено опасан за причу, јер представља дискурзивну страност која причу убија, прича захтева посредну фигуру у коју се везир може пројектовати слободним инвестирањем фикције. Наместо приче о везиру настаје прича о везировом слону који је посредована слика везира по мери приче и модернистичког писма. Слон је, притом, идеална структура, јер својом прекомерном телесношћу, затим

недовршеним) иако та недовршеност и даље опседа причу, у последњем Андрићевом роману, јунак има моћ да не допусти довршење романа (приповедања).

¹²⁹ Везирово писање и брисање стилизованих иницијала, а затим и тестаментарна жеља да му се на надгробни споменик угравирају стихови из *Курана*, у супротности је са одбијањем такве жеље од стране везира Јусуфа у приповеци „Мост на Жепи”. Ако је и мост, као симболички знак у Андрићевој поетици, могуће посматрати и као надгробни споменик, јер „у том јединственом онтолошком пејзажу, смрт и знак или жеља и тамница јединствени су, као што су то и надгробни споменик и мост” (Бошковић 2013: 623), онда постоје две различите самоспознаје у смрти, једна (везира Јусуфа), која одбија да остави траг писма на мосту, јер долази до сазнања да „свако људско дело и свака реч могу да донесу зло” (Андрић 1971: 106), и друга (Целалудинова), која упркос том сазнању оставља трагове свога писма да би зло продужавала и објављивала га и онда (или можда баш онда) када везира више нема. То да везир не пише текстове, већ само слова (понавља иницијале и „образце калиграфске вештине”), показује да се његово писмо јавља у празнини (фонетског-азбука) знака, а не у (смисаоној) везаности писма: „Слова која по себи немају никаква значења дају само основна фоничка значења која попримају неки смисао само ако су међусобно повезана према одређеним правилима” (Дерида 1976: 386). Стилизација таквих (празних) знакова лепоту (уметност) поставља као надоместак, али не унутар (трансцендентног) платонистичког поретка који лепо види као добро, већ унутар поретка у коме лепота припада трансценденцији зла (насиља). Унутрашњу психологију јунака немогуће је приказати кроз модернистичко раслојавање (расцеп), то јест кроз опредељење за зло, јер је и уметничка страна везирове личности део исте онтолошке структуре у којој се оплемењујући, аполонијски идеал лепоте (каквог у „Мустафи Мацару”, као (не)могуће алтернативе, има) не појављује. Непрестано објављујући и бришући трагове свог (нечитљивог) присуства, везир је фигура сталног угрожавања оног писма које се приповедањем намеће да би задржало повлашћени статус приче, што значи да је Целалудин „означилац [le signifiant] слободан, суверен” (Барт 2010: 48).

необичношћу и новошћу коју представља, као и хировитим и непредвидљивим понашањем, опонаша везиру несводивост, али је, за разлику од везира, видљив и присутан, те, самим тим, у досегу фикције која треба да га саобрази и преко њега се домогне значења и слике невидљивог Целалудина. Са друге стране, као животиња, слон је дискурзивно неутрална фигура, простор слободан за уписивање, јер не емитује, попут везира, знаке властитог, угрожавајућег дискурса. На слоновској кожи, као на пергаменту одиграва се процес апсолутне тропизације у који се улаже све што Андрићев модернистички дискурс може да понуди као целину значења која је, попут мреже, разапета да се у њу коначно „ухвати” и буде (при)казан монструозни идентитет Целалудин-паше. Тај процес не односи се само на магијско дејство колективне приче, већ и на магијско дејство писма. Ако је магијско дејство приче бајаличко, магијско дејство писма је апокалиптичко:

Па ипак, о филу је не само говорено него и – писано.

Долачки парох фра Мато Микић писао је свом пријатељу, гвардијану гучегорског манастира и јављао му о доласку фила, али тајно, завијено и делом на латинском језику, служећи се цитатима из Апокалипсе о великој звери. („Et vidi bestiam...”) А узгред га је, по обичају, извештавао о општем положају у Конаку, у Травнику и у Босни. (Андрић 1971: 63)

Као што бајалички тонови народних шапутања о слону, који је „пљунути везир”, призивају ритуално дејство колективних језичких формула, чија је улога била да оно непознато, опасно и ван-светско призову у свет, именују и означе, тако и апокалиптичко писмо дозива угрожавајуће зло у границе своје књиге (Андрићеве модернистичке приповетке), која је књига Бога и књига света, то јест свет као Божја књига у којој је дејство дискурса откровењско, будући да мора да уобличи све што се дискурзивном обликовању измиче како би тријумф хуманог и праведног био могућ. У тренутку када слон као залог апокалиптичке истине и крајњи дOMET модернистичког писма почне да прелази њене границе и да се показује као нешто друго од онога што је у њега уписано (а уписан је тропички апсолут), немоћна фикција се мора претворити у дејство, у акцију да се слон уништи. Подстрекач те акције је Аљо Казаз. Он је, наиме, једини који поседује знање о не-апокалиптичности везира и слона, и који тим знањем уме да манипулише тако да фикцију претвори у дело. Окидач дејства у Аљиној измишљеној причи о сусрету са везиром јесте молба везиру да набави још слонова:

- Мене су, свијетли пашо, послали испред цијеле чаршије, не да учиним биузур тебе (ко би то смио и помислити?), него да замолим тефтедар-ефендију, бива, да ти он каже нашу жељу и нашу молбу: овај твој фил, бива, дика је и украс нашег града и наша би чаршија била рада да види бар још једног оваквог да набавиш, па да можемо да се поносимо пред цијелом Босном, а и живинче да није овако само и без свога пара, бива. А већ ми смо га толико заволили да свој хајван не волимо колико њега. Ето, то је што су ме послали да ти кажем и да те замолим испред све чаршије, а ти знаш најбоље шта ћеш и како ћеш урадити. Само, што је до нас чаршијских људи, и три и... четири оваква да набавиш, нама неће бити тешко. И да не вјерујеш ако чујеш неке друге ријечи које само лажни и неваљали људи могу да износе, а са којима ми из чаршије ништа немамо и нећемо да имамо. (Андрић 1971: 86-87)

Метафора слоновског умногостручења носи опасност уништења приповести и приче које су већ потпуно инвестиране у фигуру слона. Како је један од кључних елемената тог

инвестирања употреба апокалиптичког писма, Аљин захтев је апокалиптички у односу на то писмо (није случајно да Аљо застаје управо код броја четири који симболички зазива Апокалипсу – њена четири јахача). У таквој ситуацији слон мора бити убијен да би опстала прича. Начин на који се то чини, постепеним и неприметним тровањем животиње, враћа нас везировом суициду, јер се и везир, након што је брижљиво завештао и поделио иметак, трује, претходно спаливши своју збирку рукописа и калемова:

Пажљиво и савесно је написао тестамент и поделио све што је имао својим сарадницима и помоћницима, крвницима као што је и сам био. Издвојио је лепу своту новца за турбе које ће се саградити над његовим гробом, предвидео је све и најситније трошкове око укопа. Оставио је и натпис који ће бити урезан на његовом башилуку, надгробном камену, и који је почињао речима Курана: „Он је жив и вечан”. Своју богату збирку калема, писаљки од трске, спалио је сам, полагајући све један по један на ватру која је тих последњих дана месеца марта горела у његовим собама као и усред зиме. [...]

Кад је све то посвршавао, везир се повукао у своју спаваћу собу, наредивши да га момак пробуди после једног сата, кад буде време ручку. Ту је узео кашичицу белог прашка у чаши хладне воде, испио као што се испија горак лек, и нестао са овог света исто онако тихо и неприметно као што је у своје време ушао у Травник. (Андрић 1971: 96, према: Матић, Радовановић 2019: 370)

Ако се након тровања слона трује и везир, значи ли то да везиров суицид није тек самоубиство, већ и (поетичко) убиство које посредним дејством (опет преко слона, јер непосредног контакта нема) врши сама прича? Међутим, прича (то јест колектив који је заступа) не убија слона, већ га тровањем своди на везира који је непрелазна граница њене моћи:

Али док су у чаршији нагађали где би фил могао бити закопан и у исто време са страховањем очекивали шта би везир на све то могао урадити, нашао се други човек, сигурнији од оног сигурног, и за много мање паре продао травничкој чаршији вест, овога пута истиниту: да је фил жив. Пре неколико дана слон је био заиста „дошао до липсања”, али онда је један од пашалија стао *да га лечи* неком мешавином од коњског босиока, мекиња и зејтина. И сад је животињи боље; већ устаје на ноге[...]

И заиста је био жив. Некако почетком марта месеца фила су извели први пут из његове простране штале. Чаршија је послала нарочитог, на око неугледна и безазлена а сигурна и оштроумна човека да види и оцени ствар. И заиста је видео. *Фил је био опао, преполовио се: глава му је дошла мања и ћошката, јер се испод коже наслућује костур, очи му упале у огромне очне дупље, тако да изгледају веће; уопште, кожа је на њему као туђа преширока хаљина, ретка длака још ређа, на местима сивожућката* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1971: 92-93)

Истина је, дакле, да је слон „слика и прилика везирова” и „пљунути везир”, али не у препознавању којим прича жели да произведе невидљивог Целалудина, уписујући га у слона, већ је то истина у тренутку када са слона спадне и деконструира се сав улог фикције („као туђа и преширока хаљина”), показујући шта слон јесте, а јесте оно што се причом не захвата и што је траума приче – везир. Како прича не убија слона, јер јој је недоступан у остатку који је превазилази, тако још мање има могућност да усмрти везира, чије је

самоубиство, аутохтони чин једне воље која односи превагу.¹³⁰ Посматрано из угла модернистичке поетике, парадокс оваквог става била би његова анахроност. Зар та поетика није, већ на својим почецима у српској књижевности након Првог светског рата, указала на немогућност постојања аутентичне воље за суицидом или, чак и да та воља постоји, на немогућност реализације суицидалног чина (као у Андрићевом „Мустафи Маџару“)? То би, наравно, било тачно, да везир улази у круг модернистичких јунака. Међутим, везир то није. Везир је јунак који се успешно опире модернистичком виђењу и писму, делујући из позиције дискурса насиља и моћи. Из такве позиције могуће је бити аутентични самоубица, јер је дискурс унутар кога суицид настаје не-модернистички, па и нема демонског отпора и дејства које поништава суицидалну жељу јунака, будући да се демонско и не мора одупирати ономе што је, по себи, чудовишно. Супротно томе, прича која жели да убија, губи свој кредибилитет хуманог и збацује са себе модернистичко рухо у коме управо идеја хуманог игра кључну улогу. Она се не претвара у дискурс моћи, пошто је немоћна да сама убије, али она том дискурсу припада, бива од њега присвојена, постајући тако слон, гломазно тело модернистичке фикције испод кога невидљиво, али сверазорно пулсира њен „живи и вечни” а свесно заборављени и у подсвест приче гурнути остатак. Символично убиство спроводи се осујећивањем везирове тестаментарне воље, па се приповедање довршава на половини у везиров споменик уклесаног натписа: „А каменорезац урезује натпис и већ је исписао прву реченицу” (Андрић 1971: 98). Недовршеност натписа гарант је довршености приче и њеног даљег трајања и раста: „По Босни иде, и уз пут расте, прича о Аљи и филу (не и о везиру – прим. Ђ.Р.)” (Андрић 1971: 98, према: Матић, Радовановић 2019: 370). Међутим, управо је пристанак приповедања на прекид везирове тестаментарне објаве, она пукотина из које везир, као угрожавајућа другост наставља да се објављује:

Док се у „Мосту на Жепи” везир Јусуф појављује као јунак који је самосвестан у погледу свог онтолошког стања – умирања пре смрти (што је модернистичка самосвест), па сходно томе и постаје „сарадник” приповедача у прецртаном посредовању које треба да омогући сећање приче као историју моста, Џелалудин-паша одбија да умре. У наизглед очуваној парадигми смрти пре смрти, травнички везир је живи мртвац (Он је жив и вечан), вампирска егзистенција која из постморталног простора наставља да емитује угрожавајуће знаке „злог” писма (смрти, насиља), па је и траума приче како упокојити вампира, везира, писмо. Немајући у јунаку сарадника, већ противника, прича (приповедач) остаје изван сигурног простора посредовања, принуђена да се непосредно суочи са (непрецртаним) натписом и да га сама прецртава. Међутим, иако делује да у том суочавању прича излази као победник (као што је деловало да као победник излази и везир Јусуф), јер се на месту прцртане прве реченице на Џелалудиновој надгробној

¹³⁰ Суцидом, та воља показује елемент апсолутне суверености, уједињујући у себи неуписиво (као остатак неуписиве зверскости) звери и неуписиво Бога. Чак ни у употреби све силе државног апарата, која се сједињује са чаршијским (колективним) настојањем (настојањем приче) да везирово присуство поништи (и тиме га објави, стекавши моћ над њим), везир је доследно, од часа „невидљивог” доласка, до чина самоубиства, нереспонзиван и, стога, суверен: „Суверен не одговара, он је онај који може, који увек има право да не одговори, посебно да не одговара за своје поступке. Он је изнад права које има право да укине, он не одговара пред скупштином или пред судијама, он даје или не даје помиловање после закона. Суверен има право да не одговори, има право на ћутање о овој асиметрији. Има право на извесну неодговорност. Отуда наш афекат мрачан али јасан, чини ми се, отуд двоструко осећање које нас обузима пред апсолутним сувереном: као Бог, суверен је изнад закона и људскости, изнад свега, и изгледа помало бесловесно, личи на звер, па чак на смрт коју носи у себи, попут оне смрти за коју Левинас каже да није ништавило, небиће, него не-одговор” (Дерида 2008: 423-424).

плочи појављује последња реченица приповетке, афирмација приче и причања („По Босни иде, и уз пут расте, прича о Аљи и филу ”), прича је заправо та која бива усмрћена, на исти начин на који усмрћени бивају и сви јунаци, означени у непосредном сусрету са мостом-убицом. Механизам, хајдегеровски схваћене, евокативне функције окреће се против приче, па прецртано и даље постоји, али не више као пожељно сећање које причу конституише, него као немогући заборав који је деконструише и разара. Приче, дакле, и даље има, али је то већ позномодернистичко приповедање присаједињено са траумом која доноси смрт модернизма и распад Андрићевог метанаратива. Да би и даље живела, прича мора да пристане на (немогуће) прецртавање и на прећуткивање остатка натписа којим се њена смрт објављује. Немоћна да упокоји вампира, сама прича постаје утвара, вампир, сабласно лутање по просторима једне довршене епохе” (Матић, Радовановић 2019: 376-377).

Самоубица по својој (недокучивој) вољи, самовластан у смрти, везир одбија да буде поништен, убијен, остајући оно левинасовско Друго (са сасвим другачијим вредносним предзнаком), неуништиво и (убиством) неукидиво, које својом смрћу (и начином смрти) наставља да делује упркос привидном довршетку у корист приче. Када би се сура, завештана да буде натпис на везировом гробу, довршила (када би било могуће довршити је), она би управо проговорила о Другости која *све*, осим себе, искључује:

Аллах је само један и једини Бог, који вјечно живи и свим створењима вјечно влада. Сан га не спада и не спава. Он је Господар свега што је на небесима и на земљи. Ко може тражити заговора код Њега, а без Његова допуштења. Он зна, што Његова створења раде и што ће радити, шта желе и шта ће желити. Његова створења могу знати само оно, што Он хоће, а друго више ништа не знају. Знање и моћ Његова обухваћа небеса и земљу, а чување њихово Га не умара. Узвишен¹³¹ је само Он и велико је Биће Његово. (*Кур’ан*, „Поглавље Бекаре”, ајет 255, 1937: 70)

¹³¹ Полазећи од етимолошке разлике између везировог правога имена Целалудин и његове искривљене, од колектива прихваћене, варијанте Целалија, Зорица Несторовић показује како се и кроз трансфер имена (и његовог значења) врши покушај колективне свести (приче) да свом разумевању саобрази оно што јој је недоступно (и што је недоступношћу угрожава): „Као што је од имама постао чиновник и високо напредовао у војној администрацији [...], тако је од његовога имена Целалудин које је као своје значењске компоненте укључивало и моћ и узвишеност вере, остао облик Целалија као израз свођења само на оно што је зли везир као носилац тог имена био у свести чаршилија и својих жртви – велики, моћни али не узвишени, величанствени (што би према изворном значењу Целалија могао бити), већ онај од кога се стрепи” (Несторовић 2019: 150). Занимљиво је да и Андрић завршни (издвојени) део приповетке започиње именом Целалије: „Грануло прво пролеће без Целалије” (Андрић 1971: 98), а завршава Целалудиновим именом (везаним за гроб и надгробни натпис који се исписује). Двосмисленост уводне реченице (прво лето *без Целалије*) и присуство Целалудиново у натпису (Узвишеност у оном делу натписа који у причи остаје неуклесан, пошто је уклесана само прва реченица суре) посредно указује на опседајућу „немртвост”, неуспокојеност везира, чија се первертирана (и за колектив неусвојива) узвишеност јавља са оне стране писања у простору који приповедање не прекорачује. Раскидајући савез са узвишеношћу (која постаје „узвишеност нагонског насиља”), приповедање остаје без модернистичког метафизичког залеђа, а метафизика се политизује (идеологизује кроз моћ приче), оспољавајући сопствени пост-модерни расцеп.

2. СУИЦИДАЛНИ ЕРОС АНДРИЋЕВЕ ПРОЗЕ

2.1. О кобном завођењу на ћуприји – самоубиство Грегора Федуна

2.2. Убиство и самоубиство у наопакој бајци - „Олујаци”

2.3. Хомоеротичност и суицид – Костаке Ненишану

2.1. О кобном завођењу на ћуприји – самоубиство Грегора Федуна

2.1.1. Ђаво на мосту – Гласинчаниново коцкање у живот

Долазећи након поглавља о Милану Гласинчанину (XII поглавље романа *На Дрини ћуприја*) и његовој волшебној игри са ђаволом на мосту која за резултат има јунакову промену, „помереност памећу”, али не и самоубиство, које је крајњи улог игре, епизода о младом галицијском штрајфкору Грегору Федуну, који се убија, након што је, подлежавши чарима непознате „турске” девојке, занемарио своју стражарску дужност и допустио да преко моста прерушен пређе „опасни хајдук” Јаков Чекрлија, делује као „закасни” одјек претходне приче и докончање њеног неизвршеног суицидалног налога.

Уколико је могуће и тумачењем оправдано довести у везу ова два поглавља романа, онда и прича о Федуновом самоубиству бива симболички усложњена, а љубавна игра на ћуприји задобија дијаболичке размере и постаје преобликовано и на нов начин представљено казивање о коцкању са ђаволом. Притом, мотив хазардне игре остаје исти, као што идентичан остаје и крајњи улог самоубиства¹³², али се разлика успоставља у начинима на које дијаболичка фигура метаморфира.¹³³ Та разлика у облицима

¹³² Улог је идентичан и са друге стране. У причи о Милану Гласинчанину то је очигледна понуда, будући да у овом поглављу мотив коцкарског дуела није прикривен, као што није превише прикривен ни симболички идентитет мистериозног странца са којим се Гласинчанин коцка у живот. Ђаво захтева суицид, а нуди све што је до тада одузео – „све за све”: „- Знаш шта је, пријатељу? Да окренемо још једном, али све за све. Ја дајем све што сам вечерас добио, а ти живот. Ако добијеш, све је опет твоје као што је било, паре, мџл и земља. Ако изгубиш, ти скачи с капије у Дрину” (Андрић 1971а: 182). Ђавољи улог је материјалан (новац, мџл, земља), али и симболичан, јер је повратак на старо заправо понуда да се преживи суицидално искушење које странац тражи. Гласинчанин се не убија, јер странца нестaje, али ипак губи, нашавши се у сомнанбулном простору између живота и суицида, не припадајући ни једном ни другом. Федуново искуство је слично, али није експлицитно дато. Дијаболичко завођење представљено је не као коцкарска страст, већ као чулна (љубавна) игра. Последице су, међутим, исте, с тим што је Федунов губитак ненадокнадив, а повратка на старо нема, као што нема ни останка у међупростору померености. Пре него што ће повући обарач пушке, Федун се, у једном унутрашњем монологу, након пресуде и упућивања на војни суд, осврће на разлоге који га наводе на суицид: „Као пред призором неслућене величине, младић је стајао пред необухватним сазнањем: шта може да значи неколико тренутака заборав, у злом часу и на опасном месту. Да су преживели и остали непознати, тамо на капији, ти тренуци не би значили ништа. Један од оних младићких несташлука који се доцније препричавају друговима за време досадних патролирања у ноћи. Али овако, сведени на тле конкретних одговорности, *значе све*. Више него смрт, значе: крај свега, и то нежељен и недостојан крај. Никад више пуног и правог објашњења ни пред собом ни пред другима. Никад писама из Коломеје, ни породичних фотографија, ни поштанских упутница које је са толико поноса слао кући. Крај човека који се преварио и допустио да га преваре ” (Андрић 1971а: 206-207). Мада, на први поглед делује, да су разлози за Федуново самоубиство површни (у смислу који површност има као превише експлоатисан и тиме баналан мотив) и да им је узрок повређено достојанство онога који је допустио да буде изигран, симболичко-материјална страна изгубљеног улога, наглашена у Гласинчаниновом коцкању са ђаволом, и даље је присутна. Писма која Федун шаље породици у Галицију важна су, јер се у њима налази новац, део штрајфкорске плате. Понос се, дакле, мери „материјалним аршином”, а квалитет новца (сребрне форинте) открива и његову симболичку страну, јер се и „Гласинчанинов” странац (ђаво) коцка искључиво сребрним (очито је и да Андрић ову везу ђавола и сребрног новца заснова на новозаветној причи о Јудиној продаји Христа и његовом самоубиству).

¹³³ Осврћући се на епизоду романа у којој се појављује мотив „ђавољег дуката”, Петар Џацић ће споменути и Андрићев исказ из књиге Љубе Јандрића (*Са Ивом Андрићем*), да је прича о Милану Гласинчанину „прича о још једној судбини” (Џацић 1983: 122): „За разлику од уграђивања хтонске жртве у Средњи стуб, у чему назиремо концептуалан ауторов однос према стварности, његово веровање у делујућу снагу архетипова, проналазак Букуса Гаона је релативизиран с гледишта ауторовог односа према веродостојности збивања. На неупадљив начин, опет као узгред, писац у једној реченици истиче да се на причу о Милану Гласинчанину

представљања дијаболичког кључни је разлог због кога у првом случају до самоубиства не долази, док се у другом случају, Федуновом, суицид реализује. Два облика ђавољег представљања јесу и два различита модела дискурзивних структура унутар којих се ова фигура објављује. Фигурација ђавола са којим се коцка Гласинчанин традиционална је. Она је чврсто утемељена како у свом фолклорно-митолошком представљању, тако и у богатој литерарној традицији у којој се овај мотив, у модерној књижевности, трансфигурише од Гетеа до Томаса Мана. У том смислу, Андрић не чини значајнија одступања. Фолклорна слика демонског, пројављена унутар једног самодовољног дискурзивног система означавања, указује се Гласинчанину као спасоносна представа. Ипак, ова самодовољност није доведена „до краја”, јер у себе укључује губитак.

У систему фолклорно-митолошког темпоралног означавања време је сакрализовано. Сакрализација времена подразумева, са једне стране, његов реверзибилни карактер¹³⁴, док, са друге стране, време (и простор) постају део етике дискурса који се од угрожавајућег зла брани не само његовим уобличењем, већ, пре свега, његовом локализацијом у одређене хронотопе.¹³⁵ Евоцирајући читав један комплекс културолошких представа (фолклорно-

надовезује »прича о још једној судбини«. Нисмо, дакле, суочени са ауторовим или нараторовим виђењем реалности, него нам он *прича* причану причу. Причајући причану причу, писац може кориговати њене токове у складу са схватањем реалности коју он креира и потврђује својим ауторским ставом, што Андрић често и чини, показујући изопачење реалности у бујању облика легенди” (Џацић 1983: 122). Не уочавајући везу између два поглавља романа, оног о Милану Гласинчанину и следећег, о Грегору Федуну, Џацић ће Андрићеву опаску о „још једној причи” разумети изван сваке двосмислености (које у овом исказу очито има) као довршетак XII главе, где судбина Букуса Гаона представља репетитивни образац онога што је (о Гласинчанину) претходно пириповедано. У таквом разумевању, ово (сведено) понављање исте приче јесте афирмација архетипског (легендарног) модела на који се та прича наслања, али јесте и сувишак (и сам Џацић то примећује када каже да је друга прича „релативизација” прве). Међутим, у повезивању двају поглавља романа, та кратка епизода изнова задобија своју функцију, јер, са једне стране, показује релативност понављајућег (фолклорног, митског) мотива у односу на Гласинчанинов усуд „страности”, док, са друге, антиципира трансфигурацију датог мотива, прикривеног, али присутног у епизоди о Грегору Федуну. Андрићева „још једна прича” је, дакле, двоструко одређена. Ако је то прича о Федуну, ауторов исказ намерно замагљује ову везу, јер нас (најпре) упућује причи о Букусу Гаону, а ако одиста мисли на Гаона, аутор изнова делује прикривајуће, јер се релативност те кратке епизоде не може тумачити без целине развијања поменутог мотива у обема поглављима романа.

¹³⁴ „Свето Време је по самој својој природи повратно, отуда што је то, право говорећи, *првобитно митско време које је учињено присутним*. Сваки религиозни празник, свако литургијско Време састоји се у реактуализацији неког светог догађаја што се одиграо у митској прошлости »на почетку«. Учествовати религиозно у једном празнику подразумева излазак из »свакодневног« временског трајања и уклапање у митско Време реактуализовано кроз празник. Тако је митско Време бесконачно повративо, бесконачно поновљиво” (Елијаде 2003: 110-111).

¹³⁵ Ова „одбрамбена” локализација времена управо проиходи из његове реверзибилности, јер повратак у време које не припада злу (било да се промена односи на поларизацију дана и ноћи, било да се ради о календарским циклусима) јесте и могућност потпуног ослобађања од његових последица: „Обликовање хронотопа у непосредној је вези са супротстављеношћу светова којима припадају различити простори (човеку: социјални/кућа; демону: дивљи/гробље, раскршће, вода, гора...) и време (човеку: чисто/дан; демону: нечисто/ноћ, опасно време у ширим временским интервалима)” (Поповић 2013: 199). Нарушавајући реверзибилну структуру фолклорно-митолошког хронотопа, Андрић такође нарушава и концепт неомитолошке прозе, који се у тумачењима Андрићевог дела узима за једну од кључних особина његове поетике: „Неомитолошка проза XX века води повратност животних облика, ликова и односа, као и циклични концепт времена. Повратност се у композицији дела често остварује употребом лајтмотива на чију је митску природу указивао Вагнер, утичући тиме и на Ничеа и на писце XX века, посебно на Томаса Мана који му је посветио речи оданости и разумевања. То потврђује композиција неких Андрићевих дела, а посебно *На Дрини ћуприје*, *Проклете авлије*, *Моста на Жепи*, *Анкиних времена*, *О старим и младим Памуковићима*. Посебан лајтмотив у роману *На Дрини ћуприја* је Мост сâм претворен у симбол и слику твари чија је суштина трајност,

митолошких и литерарних), које саобразно учествују у изградњи фигуре ђавола са којим се коцка Гласинчанин, Андрић истовремено указује поверење том дискурсу (чија је моћ још увек довољна да онемогући суицид – потонуће у празно, у не-дискурс), али и раскрива у њему својеврсну модернистичку напрлину, пошто реверзибилности, то јест потпуног повратка на старо нема (будући да Гласинчанин игру губи). Значење реверзибилности овде се проширује, па ако је њена функција и потврђена кроз дискурзивни механизам који омогућава нестанак приказе, то не важи и за Гласинчанинов повратак, који је немогућ, јер се Гласинчанин, обележен од самог почетка као странац, нема где вратити. Идеја повратка се, у Андрићевој прози, по правилу везује за повратак утврђеном реду. Узбуну и немир у овај поредак уносе бића која су касабљијском поимању живота и неписаних закона владања страна, како по свом пореклу, тако и по одређеним особинама (најчешће је то „узнемирујућа” лепота, попут Аникине¹³⁶) које од датог поретка „просечности” далеко одскачу:

Једним „несвесним” замахом једначећи оно немерљиво и непоновљиво-чудесно с поновљиво-обичним, касабљијски дух нивелише разлику између сингуларности и мноштвености, сасвим у маниру већ назначеног увиђања да је за њега стварност „друго име вечности”, односно оног поимања времена које, у духу „завереном трајању” у ствари потпуно укида доживљај темпоралности у смислу пријемчивости за другачије, преображавајуће и унапред-крећуће, приводећи и прилагођавајући све сопственом афинитету према сигурности затворености и спокојству познатога. (Брајовић 2015: 144)

Деструктивно дејство разлике која прети да поништи овај вековни ред сузбија се уништењем онога што разлику доноси, те се, у крајњем исходу, као одговор, појављује насиље, чиме се илузорном показује свака могућност да се традиционални хуманистички идеали вежу за биће. Ови метафизички квалитети за Андрића су варљиве, хибридне фантазме које су, готово игром случаја и злог удеса, везане за биће коме суштински не припадају и са кога лако „спадају” и губе се, доводећи у питање извесност свога постојања. Ако се у Гласинчаниновом случају драма страности не одиграва на „великој позорници касабје”, доводећи у сукоб колектив и јединку, она се ипак одиграва као унутрашња (суицидална) драма у којој тај сукоб има донекле обрнуту перспективу. Игра „све за све” у којој је Гласинчаниново „све” повратак прокоцканог иметка крије у себи тежњу јунака да се врати и припадне заједници којој од самога почетка не припада и не може припасти. Оптерећење страног које Милана Гласинчанина прати од рођења, као наслеђено, фатално проклетство, анулира сваку могућност да се у игри добије. Гласинчанин је осуђен на

а облик лепота” (Џацић 1983). Почевши од приче о Милану Гласинчанину (која и представља „наставак приповедања”, након уласка аустријских трупа у Босну), у *На Дрини ћуприју* уписују се облици (мета)поетичке модерности (нестанак капије антиципира нестанак средњег стуба ћуприје на крају романа), то јест један нов начин на који се мост објављује, заводнички делујући на своје жртве, пре свега одсутношћу знакова (њиховим фантазматским оспољавањем).

¹³⁶ Примарни симболички мотив ове разлике јесте мост и његова „страност”, „неприљубљеност” уз предео: „Али предео није могао да се приљуби уз мост, ни мост уз предео. Гледан са стране, његов бео и смео извајан лук је изгледао увек издвојен и сам (курзив Ђ.Р.), и изненађивао путника као необична мисао, залутала и ухваћена у кришу и дивљини (курзив Ђ.Р.)” (Андрић 1971: 107). Са свиме што мост у Андрићевом делу представља, а што се у коначници своди на могућност спајања бића и трансценденције, „лабавост” и неприљубљеност постају особине које чврстину ове везе нарушавају, а симболичке пројекције трансцендентних упоришта Андрићеве поетике преводе у област сна и варке.

губитак. Мотив „ђавољег дуката”, заосталог из Гласинчанинове игре на мосту, кога проналази млади Јеврејин Букус Гаон, постајући и сам неизлечиви коцкар, предодређујући је и у односу на „избор” коцкарске судбине код самог Милана Гласинчанина (али, у нешто посреднијем виду, и на Федунов пристанак на хазардну игру завођења са „турском” девојчицом у следећем, тринаестом поглављу романа):

Миланов отац, газда Никола Гласинчанин, доселио се у касабу некако у време кад је буна у Србији била у највећем жеку. Купио је лепо имање на Околиштима. Стално се одржавало мишљење да је он однекуд побегао *са тежким али не добро стеченим парама* (курзив Ђ.Р.). Нико за то није имао доказа и свак је ту ствар само упола веровао. Али нико је није потпуно одбијао. Двапут се женио, али му се није дало у деци. Подигао је само овога сина, Милана, *и њему је оставио све што је имао, јавно и скровито* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1971а: 175-176)

„Сумњиво” наслеђе које обележава јунаке у искуству страности, чест је мотив код Андрића. Фатални терет родитељског греха детерминише судбину јунака и условљава њен трагични исход.¹³⁷ Сусрет са дијаболичким странцем отуд не носи само значење опасног завођења, већ и једну врсту катартичке, очишћујуће функције, где губитак истовремено постаје добитак, будући да ослобађа Гласинчанина оног терета који његову страност од почетка одређује. Оно што је ђаво донео, ђаво треба и да узме, а својеврсно ритуално дејство фолклорно-митолошког дискурса требало би да допринесе томе да са нестанком странца нестане и страности као такве, до чега, међутим, не долази, јер страност само мења облик отуђења. Излечен од своје коцкарске страсти, која је управо представљала онај знак разлике у односу на касаблијско поимање света, пошто „прави касаблија није по природи коцкар” (Андрић 1971а: 176), Гласинчанин остаје затворен и отуђен у своме сомнанбулном стању које његову промену обележава, чинећи га и даље различитим, другачијим, страним. Оно што остаје као позитивни залог промене јесте спасено „бивање на оба света”. Попут осталих „померених” јунака Андрићевог романа који остају имуни на смртоносно „зрачење” моста (који и у Федуновом случају, како ћемо видети, производи опасне визије чија варљивост нагони у самоубиство) Гласинчанинова страност сада постаје резултат разлике уписане у међурпостор дискурса коме се не припада и не-дискурса коме се нереализованим суицидом такође не може припасти:

Танатофилна кодираност моста у *На Дрини ћуприја*, дакле, ипак мимоилази оне јунаке који су померили сопствено значење у односу на стереотипна значења моста и који се нису »очешали« о знак. Почевши са оном коју су »прозвали луда Илинка«, која је »остала да живи, као мирна луда, ту поред градње« (Андрић 1991е:

¹³⁷ Тај се терет може преносити и кроз више генерација, па ће у „Аникиним временима” лудило попа Вујадина доћи као последица онога што се догодило читав век раније у сукобу његовог прадеде, добрунског проте Мелентија, и Анике: „Вујадин је при томе именован као унук Јакше Порубовића, званог Ђакон, Аникиног некад опсесивног обожаваоца и пратиоца, а то целу приповетку сенчи наговештајем готово наследне еротске коби као скривеног „начела“ мушке еротске „историје“ касаблијског света, растрзаног између незајажљивих, разорних провала страсти и оног, труистички распознатљивог афинитета према спокојном, вазда једнаком и неузбурканом живљењу” (Брајовић 2015: 210). Протино проклињање жене постаће узроком Вујадинове несвесне мржње према женама (у којој свакако има и елемената потиснутог ероса), а пушка која није опалила у рукама добрунског проте, опалиће у рукама Вујадиновим означавајући тиме тренутак његовог потпуног потонућа у лудило: „Ти меци испале у ноћи на Тасића гумно објавили су коначну и потпуну превласт оне унутарње стварности којој се поп Вујадин толико отимао и коју је дотле мучно скривао” (Андрић 1971: 164)

131), а чије значење се губи настанком моста »[и] оне луде Илинке нестало је; изгубила се зимус негде на селу« (Андрић 1991е: 158), јер оно друго у њој задржавало ју је толико близу и толико далеко од њега да је он није могао узети. Милан Гласинчанин, такоше, остаје померен у односу на њега, после сусрета са ђаволом прелазео је »мост тешким и спорим кораком месечара« (Андрић 1991е: 256), као и Ђоркан, који понавља гест неког Мурата, »званог Мута, малоумног младића из агинске продице« који се »одједном испео на камену ограду моста« (Андрић 1991е: 165), тај Ђоркан који је »ходао онуда куда је забрањено и куда нико не иде« (Андрић 1991е: 310), оном »светлом жељеном стазом великих подвига, а тамо на далеком њеном крају« је град Бурса, паша са мушким дететом и »сунце које је зашло« (Андрић 1991е: 309) [...] Уколико Андрић тврди да је »сва наша нада са оне стране« (Андрић 1991д: 134) и Ђоркан, и Ђамил, и Илинка налазе свој излаз у оном што »месечарски« обилази означено, и тако успевају да избегну и сопствену смрт. (Бошковић 2013: 625-626)

Ипак, постоји и битна разлика између јунака попут Ђоркана, Муте или луде Илинке, који су од рођења малоумни и Гласинчанина, чија је помереност резултат процеса који се могу пратити и чији се узроци могу тумачити.¹³⁸ То стање лудила или месечарства (сомнанбулизма) најближе је лудилу какво доживљава поп Вујадин у „Аникиним временима”, а представља брисање границе између унутрашњег доживљаја и спољашњег опажања:

И опет се јави, као болно куцање у две слепоочнице, питање: јесу ли уистину биле те жене или је он само мислио о томе? Прође га језа од поновног питања; унезверен, упуту се на место са кога се малопре вратио. Посртао је у тами, али се коначно докопа раскрснице и ухвати за дирек. Сагну се и поче пажљиво да пипа утабану иловачу, малко влажну од потока који се преливао. Пипао је клечећи, и тражио трагове женске обуће, и цептео и горео од страха и жеље *да се увери да ли је било маштање или стварност. Ништа није могао да разабере и закључи из додира врелих и уздрхталих прстију* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1971: 161-162)

Међутим, док код Вујадина најзад преовлађује она унутрашња страна којој се, у (ауто)деструктивном заносу сав предаје, Гласинчанинов сомнанбулизам настаје због неповерења у сопствену унутрашњу визију. То неповерење не јавља се одмах, нити је од самог почетка увржено у јунаку. Оно настаје као резултат пропалог убеђивања, као немоћ да се у истинитост визије убеди други:

Још док је боловао испричао је поп-Николи све што му се десило оне ноћи на капији, а доцније је казао ствар још двојици добрих пријатеља, јер је осећао да са том тајном на души не би могао живети [...] Уопште, Милан се често питао, да ли цео онај ноћни доживљај на капији није био само сан који је сновио док је лежао онесвесан пред кућним вратима, само последица, а не узрок његове болести. Право говорећи, и поп Никола и она двојица пријатеља којима се поверио били су више склони да целу Миланову причу сматрају тлапњом, маштанијом, која му се привидела у грозници. Јер, у ствари, *нико од њих не верује* (курзив Ђ.Р.) да ђаво игра *отузбир* и изводи на капију онога кога хоће да упропасти. (Андрић 1971а: 184-185)

¹³⁸ Та разлика, наравно, не поништава однос према мосту, то јест сви ови јунаци су заштићени од његовог „погубног” дејства, с тим што Милан Гласинчанин до овог стања долази тек након преживљеног (суицидалног) изазова који га заувек мења.

Ако је симболички смисао визије од-страњење, то јест жеља да се дијаболничком, као аутопројекцији (ђаво је такође странац, а као Гласинчанинов алтер-его он је страност његовог странствовања) преда властита отуђеност, неуспех да се у визију увере други, они којима се жели припасти, брише функцију визије, па самим тим и визију, а тај неуспех ако и не доводи до потпуног укидања у самоубиству, јесте врста смрти, коначна изгубљеност у себи као странцу. За Дериду смрт је већ и сама чињеница да биће потребује имагинарну пројекцију како би превладало властити недостатак и трауму. Захтев за приказивањем први је знак умирања:

Пође ли се низом надомјестака, види се да машта припада истом ланцу значења којем и наговијест смрти. Слика је смрт. Поставка се може одредити овако: смрт јест *једна* смрт, или смрт је *једна* слика. Машта је способност да се живот сâм узбуђује својом властитом представом. Слика може представљати и приказиватеља додати приказаном *само уколико је присуство приказаног већ попустило пред собом у свијету, уколико живот долази к себи као властитом недостатку, властитом захтеву за надомјестком* (курзив Ђ.Р.). Присуство приказаног успоставља се захваљујући придодавању себи оног ништа које јест слика, наговијест његова узимања у његовом властитом приказатељу и у његовој смрти. (Дерида 1976: 239)

Сомнанбулно егзистирати као „живи мртац” тек је нешто више од потпуног самоукинућа. Тај танушан слој „бивања” јесте наличје једног неипуњеног дискурзивног захтева где је све што остаје негатив бића на чијој се позадини крије она иста белина капије (као надгробне плоче, споменика), којој се суицидална жеља отворила, а затим, заједно са приказом, нестала:

И тада, одједном, закукурика петом негде на обали, танко и гласовито, једном, па одмах и други пут. Био је тако близу да се чуло како лупа крилима. У исти мах полетеше растурене карте, као на ветру, просу се и растури новац, заљуља се цела капија из темеља. Милан затвори очи од страха и помисли да је дошао последњи час. Кад је поново отворио очи видео је да је сам. Његов противник у игри прснуо је као мехур од сапунице *и са њим је нестало и карата и новца и камене плоче* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1971а: 183)

2.1.2. Скривени ђаво и реверзибилност завођења

За разлику од ђавола који се у причи о Милану Гласинчанину појављује као традицијом посредована фигура и где се пукотине назире управо у недоследностима у односу на тако обликован имагинарни надоместак, „Федунов ђаво” се *не појављује*, и да не постоји симболичка веза, континуитет између ова два поглавља романа, било би тешко утврдити да ефекти завођења у оба случаја имају исто извориште. Наместо реверзибилности као основног постулата фолклорно-митолошког дискурса којим се тај дискурс успоставља (или се жели успоставити) као дубинска и аутономна структура, у Федуновом случају искрсава једна сасвим другачија врста реверзибилности – *реверзибилност завођења*. Завођење производи реверзибилност не као залог сопственог дискурзивног постојања, већ као начин да се свака дискурзивност завара и поништи. Говоримо о површинској игри знакова која нема другу сврху и други смисао до да сваку сврху или смисао изигра и покаже њихово испражњено наличје:

Завођење, дакле, нипошто не припада поретку природе, него поретку вештачког – никада поретку енергије, него поретку знака и ритуалног. Отуда га сви велики системи производње и интерпретације изостављају из свих појмовних корпуса – тим боље по њега, јер управо споља, из дубине те скрајнутости оно наставља да их опседа и да им наговештава пропаст. Одувек оно *ради на томе да разори Божју поредак* (курзив Ћ.Р.), па и кад овај постане поредак производње или жеље. За све ортодоксне догме завођење је и даље урок и вештачко, црна магија која изврће све истине, завера знакова, величање знакова у њиховој злокобној употреби. Сваки дискурс вреба та *неочекивана реверзибилност* (курзив Ћ.Р.) или могућност да буде усисан у властите знакове сасвим лишене значења. (Бодријар 1994: 6)

Како је поредак реверзибилног знака у завођењу, по Бодријару, поредак чисте знаковности, а његова реверзибилност ритуална, може се и у Гласинчаниновом удесу препознати слично дејство, јер се и у овом поглављу ради о томе да се дискурс успостави као ритуалност, додуше са сасвим супротним циљем, али са истим резултатом. Не превладава, дакле, Гласинчанинова жеља да у ритуалности потврди фолклорно-митолошку дискурзивну матрицу, него превласт односи заводљива реверзибилност, указујући на празнину и непостојаност, на неефектност визије. Не везујући себе за жељу (нити за произвођење) завођење је немогуће дефинисати кроз објекат жеље. Ако је усмерено женском као својем објекту, то није женско у оном смислу који му придаје логика жеље, већ је то женско као трауматична (не)дискурзивна другост која заводи:

Управо ту види се да женско није пол супротан другом полу, него оно што чини да пол с пуним и оствариваним правима, пол који држи монопол над сексом: мушки, буде опседан нечим другим, *чега је секс само раишчарана форма*: завођењем. Завођење је игра, секс је функција. Завођење је ритуално, секс и жеља су природни. Оно што се сукобљава у односу женског и мушког, јесу две фундаменталне форме, а не некаква биолошка разлика и наиван ривалитет власти. (Бодријар 1994: 26)

Да је у Федуновој погубној игри на мосту реч о завођењу, а не (само) о привлачности коју изазива прерушена Јеленка, што значи да фасцинација није примарно изазвана лепотом жене или буђењем ероса који се ка њој управља у смислу подстицаја (еротске) жеље,¹³⁹ показује и чињеница да знакови почињу да делују и да заводе биће знатно пре Јеленкиног појављивања:

Ту је провео зиму, често сатима тапкајући и хучећи у прсте на капији, за мразних, ведрих ноћи кад камен пуца од студени и кад небо убледи над касабом и од крупних јесењих звезда постану ситне и зле свећице. Ту је *дочекао и пролеће и приметио му прве знаке на капији* (курзив Ћ.Р.): оно тешко и мукло пуцање леда на Дрини, које човек негде у утроби осети, и онај потмули хук неког новог ветра који по сву ноћ хуји по голим шумама стешњених планина више моста.

¹³⁹ Тако ће Батај еротизам видети не као привлачну снагу објекта жеље, већ као унутрашњи подстицај који предмет жеље конституише: „Еротизам је вид човековог унутрашњег живота. Ми то одмах не увиђамо, јер он предмет жеље увек тражи *напољу*. Али тај предмет одговара *унутрашњости* жеље. Избор предмета увек зависи од личних склоности субјекта: чал и кад он пада на жену коју би већина људи изабрала, често пресудну улогу игра неки њен недокучиви вид, а не објективна својства те жене, која можда не би имала ништа што би нас подстакло да јој дамо предност, да не дира унутрашње биће у нама” (Батај 2009: 27).

Младић је стражарио, кад је долазила његова реда, осећајући како пролеће, које се јавља кроз земљу и воду, улази полагаано у њега, плави му и збуњује сва чула, заноси и мрси мисли. Стражио је и певушио све малоруске песме које се у његовом крају певају. *Уз песму* (курзив Ђ.Р.), изгледало му је са сваким пролећним даном све више као да неког чека на том изложеном и ветровитом месту. (Андрић 1971а: 193)

Девојка долази тек као последица, а не као узрок завођења. Њен лик, који, под велом, једнога дана искрсава на мосту, само је отеловљење и квинтесенција ситуације чекања и ишчекивања, која је претходно већ створена знаковима буђења пролећа, а са њиме и Федунових чула. Еуфорично стање, својеврсна екстаза, у коју Федун запада са првим знацима оживљавања природе на капији, своје порекло немају у природи, у којој би се читавало само оно што је чулно, нагонски активирани у бићу, јер *знаци природе* нису исто што и природа, већ нешто што природи стоји насупрот као вештачки систем заводљиве дискурзивне производње.¹⁴⁰ Супротстављајући се поретку природе, то јест сваком дискурзивном систему који природу себи присаједињује и чини је делом кохерентних, трансцендентно структурираних наратива, завођење нужно бива означено као етички негативитет – зло. „Завођење је увек завођење зла” (Бодријар 1994: 5), тврди Бодријар, указујући на то да се извори завођења симболички увек презентују кроз своје дијаболичко порекло. Милану Гласинчанину ђаво се открива само да би нестао и да би доказао да га је немогуће (у дискурсу) интегрисати и „заробити”. И када се појави у свом наизглед људском облику, странац-ђаво не поседује ниједну разликовну црту карактера или физиономије која би га учинила дистинктивним (притом не мислимо на традиционалне, фолклорно-митолошке знакове, који су у овој фигури присутни, али присутни на начин завођења, јер их ђаво на крају ипак изиграва, будући да нико, па ни сам Гласинчанин не може да поверује у, на тај начин одређену, фигурацију демонског): „Ни стар ни млад, ни ружан ни леп, средњих година и средњег раста, ћутљив, а осмејкује се само очима. Послован човек који је сав усредсређен на ствар због које је дошао” (Андрић 1971а: 177). Скривени ђаво приповести о Грегору Федуну, неприсутан као експлицитно објављена фигура, уприсутњује се кроз своје посреднике, а то су жена (Јеленка) и мост. Ако је центрираност дијаболичке фигуре у лику странца-коцкара онемогућавала да се у пуном значењу осветли улога моста, који опсене производи, јер се доминантна (фолклорна) представа ђавола за мост везивала само у смислу традиционалног веровања по коме је мост један од повлашћених простора за појаву демонског¹⁴¹, изостанак те фигуре у Федуновом случају наглашава улогу моста (капије) у производњи зла:

Наративна симболизација која прати фигуру моста (као друго име за смрт, пукотину, црну пругу, пораз означавања) мора да рачуна са одсутним трагом, па ће се тако свако означавање обзнанити као амбивалентно, истовремено остварење и промашај, фатална десиметрија и опсесија знака, моста и смрти. Шта је тај мост, дефинисан, одређен, естетски обликован? [...] Само знак смрти, знак који самог себе производи из немогућности да значи, јер, тврди Дерида, на знакове се може гледати само док настављају да производе ефекте

¹⁴⁰ „У троплеју нема природе, нема пејзажа, нема неба, граничне линије ни природног светла. Нема *ни лица* (курзив Ђ.Р.), нема психологије и историје. Овде је све артефакт, вертикална позадина претвара објекте у чисте знакове, изоловане из иховог референцијалног контекста” (Бодријар 1994: 67).

¹⁴¹ „МОСТ је омиљено место на коме се ђаволи одмарају и чекају жртве. Ту се ноћу привиђају разне приказе, па се зато мост сматра за нечисто место” (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 219).

с оне стране сваке врсте присуства (Дерида 2005: 17), па се тако на обележени и именовани мост у роману *На Дрини ћуприја* онда може гледати само као на знак који наставља да историјски производи значења смрти као самооспољење оног неименованог у себи. (Бошковић 2013: 627)

Мост је експонент дијаболичког који заводи, јер се сви елементи игре, у смислу једне повишене, а обмањујуће знаковитости и Федуновог унутрашњег преображаја одвијају на мосту, на његовој капији.¹⁴² Тај унутрашњи преображај Грегора Федуна пристанак је да се буде заведен. Док се код Милана Гласинчанина још може говорити о борби, о дуелу (агону) у коме свака од страна поседује улоге и рачуна на добитак, иако је губитак, како се испоставља, неминован, Федунов пристанак је бескомпромисан, упркос постојању опомињуће свести која га непрекидно подсећа на забрану и на последице њеног прекршаја:

Све је он то знао и најискреније желео да се држи реда и наредба, па ипак радио је противно (курзив Ђ.Р.). Несрећа несрећних људи и јесте у томе што за њих ствари које су иначе немогуће и забрањене постану, за тренутак, достижне и лаке, или бар тако изгледају, а кад се једном трајно уселе у њихове жеље (курзив Ђ.Р.), оне се покажу опет као оно што јесу: недоступне и забрањене, са свим последицама које то има по оне који за њима посегну. (Андрић 1971а: 196-197)

У овом потпуном потчињавању и спремности бића да буде заведено без уступака или борбе припремљен је и учињен неизбежним јунаков суицидални чин. Као што ни појава

¹⁴² На капији се одиграва и фатални сусрет Гласинчанина и странца, а након што са првим петловима визије нестане, са њом нестаје и камена плоча капије. Као митско (обредно) средиште, око кога се сплићу све судбине у Андрићевој хроници, капија је и *жртвеник*, она тачка из које се емитују заводљиви или утварни знакови које мост производи. Указујући на континуитет жртвене функције коју капија има у роману, кроз стално присуство одређених симболичких слика за које се (у митологији) везује идеја жртвовања, Петар Џацић истиче алтернативност ових знакова (храстове греде уместо дрвеног чардака), али не раскрива значења датих алтеритета, већ их само констатује: „У средишту, тј. на Капији Моста, у роману *На Дрини ћуприја* стално падају жртве, многа погубљења се обављају на том месту у току четири века. После првобитне жртве »младог црнца«, на истом месту зачиње се ритуал жртвовања. Та погубљења се врше поред *камене* Капије, над *каменим* Средњим стубом. А камен и храст нису исто, па може изгледати неразумљиво зашто говоримо о ритуалу жртвовања пред храстовим дрветом или на њему. Али као што се *случај* побринуо да хтонска жртва буде уграђена у Средњи стуб, да буде црне боје, да се угради само доњи део тела, да потом Средњи стуб одлети у ваздух, тако се *случај* побринуо да у наставку Средњег стуба, на Капији где се врши смакнуће жртава, добије своје место древни симбол ритуалног жртвовања – храст. У камену Капију настањује се једно доиста страно тело – храст! [...] У низу »случајности« које откривају или сугеришу митску позадину, случајност да је уграђена храстова греда у Камену капију је свакако једна од карактеристичнијих. Каква митска симетрија: изнад места на којем је похрањена »случајна« хтонска жртва, сада се »случајно« углављује храстова греда, магијски знак заштите од привремено укроћеног демона реке и идола пред којим се суди и пред којим падају жртве» (Џацић 1983: 115-116). Ако је замена чардака гредом, симболички преостатак који, по Џацићу, упућује на незауостављивост (жртвеног) умирања на ћуприји, чак и у времену „просвећености“ које наступа са новом, аустријском управом, још је важније да тај преостатак игра улогу *трага* некадашње грађевине, те да се том трансформацијом чардака у греду и присуства у траг присуства, смртоносно дејство моста (капије) почиње одигравати на посреднији начин – завођењем, то јест одашиљањем знакова трансцендентно одсутног, јер „Уколико се идентитет гради на основу трагова одсутног Другог које је у њега уписано, онда је процес његовог раскривања залог модернитета” (Бошковић 2015: 132). Сједињујући две приче на самом почетку друге половине романа, који приказује живот вишеградске касаве након аустроугарске окупације Босне, Андрић ће приказати и процес (модернистичке) трансформације дискурса у не-дискурс и видљивог (фолклорно-митолошком матрицом кодираног) у невидљиво (које том невидљивошћу, или варком погледа, заводи и заноси ка смрти, померајући се од лудила ка суициду).

девојке није узрок, већ тек последица деловања завођења чије је порекло трансцендирано у домене дијаболског, а оглашено посредовањем моста и његовог утицаја на производњу знакова који заводе, тако је и самоубиство извесно од тренутка када се у игру уђе, али не хазардерски (са скривеним сопственим улогом, ценкањем или надмудривањем), већ „отворених карата”, препуштајући се сасвим.¹⁴³ Притом је ово ковибрирање и прожимање заводника и заведеног, моста и Федуна артикулисано песмом. Иако су то малоруске песме из јунаковог завичаја, сама чињеница да се заведено биће оглашава певањем указује на то да се завођење врши кроз песму и да је читава „игра пролећа на мосту”, у коју Федун својим пристанком бива увучен, један песмотворни процес. Зов знакова синтетизован кроз песму и певање, сиренски је зов, где се на једној страни појављује мост као сирена, али на другој страни није промућурни и лукави Одисеј, који би да чује, али не и да се да, остајући везан за јарбол брода, него заведени Грегор Федун који оквире забране лако прекорачује и допушта самопоништење.¹⁴⁴ Федунова песма није само понављање заводљивог поја моста, она је такође имитативна, заправо покушај опонашања ове песме од стране бића предатог завођењу, чија се траума и огледа у томе да не може да досегне „савршенство заводљивог дискурса”:

Какав је био тај пој сирена? У чему се састојала његова мана? Зашто га је та мана чинила тако моћним? Једни су увек одговарали: то је био нељудски пој – без сумње, *некакав природни звук* (курзив Ђ.Р.) (а има ли другачијих?), али на рубовима природе, у сваком случају, човеку туђ, изузетно низак, али који у њему побуђује неизмеран ужитак пропадања који не може задовољити у уобичајеним условима живота. Али, веле други, необичнија је била чаролија: *она је само опонашала људски*

¹⁴³ Моменталност пристанка којом се већ на самом почетку анихилирају тачке отпора у бићу, тако да оно у игри ужива не мислећи на последице, а последице долазе неопозиво и тренутно без трауме подвојености и унутрашње борбе (због чега је и одлука о суициду коначна и непреиспитива), ставља Федуну у антагонистичку поуицију према још једном Андрићевом јунаку – Мустафи Мацару. Да аналогија није случајна, већ да постоји једна посредна симболичка веза ових двају јунака, показује и то што се на самом почетку тринаестог поглавља романа, након што се стража на мосту устали, појављује слика „одсутног чардака”: „Целе те зиме, која није била ни лака ни кратка, стража од двојице штрајфкора чувала је капију. Обично је био један странац и један домаћи. *Они нису саградили чардак, као Турци некад, за Карађорђево буне у Србији* (курзив Ђ.Р.). Није било убијања ни сечења глава. Па ипак је и овога пута, као увек кад се капија затвори, било необичних догађаја који су оставили трага у касоби. Јер, тешка времена не могу проћи без нечије несреће” (Андрић 1971а: 192). Уколико, на први поглед, слика одсутног чардака, призива тумачење извесног културолошког прогреса, оличеног у аустријској окупационој власти, која на буне не реагује мерама безочног насиља, као Турци некада, у односу на судбину главног јунака поглавља, Грегора Федуна, поређење се може вршити само са приповетком „Мустафа Мацар” и симболичким значењем које чардак има у овој приповеци. Како је чардак у „Мустафи Мацару” почетна (и самим тим, највиша) тачка Мустафиног орфичког пада, његово одсуство у поглављу о Федуну показује да његова драма није драма унутрашњег раслојавања, већ драма тренутне узнесености и тренутног пада.

¹⁴⁴ Биће је у дискурсу само када остаје везано за себе у сусрету са угрожавајућим Другим коме се не препушта. Потпуно одвајање, ослобађање од ове везаности раствара биће и потчињава га другости, у овом случају другости завођења, што, по правилу, води самоуништењу. Одисејевски подтекст деконструисан је бесповратношћу Федуновог пристајања на завођење, па је то одвајање, али одвајање као пад: „Ако се одвајање схвати као пад, лишавање или привремени раскид тоталитета, то значи не познавати друкчије одвајање осим онога о коме свједочи потреба. Потреба посвједочује празнину или недостатак у потребитом бићу, његову зависност од нечег спољашњег, његову недовољност, управо зато што оно не посједује у потпуности своје бивствовање и што, према томе, и није одвојено у правом смислу речи” (Левинас 2006: 86-87). Притом, треба назначити да Левинас у исту раван ставља и пад као препуштање без повратка и Одисејево привремено препуштање, вреднујући једино онај облик давања другом који није инициран макар и тренутном пукотином у бићу које се препушта.

пој (курзив Ђ.Р.), а како су сирене, које су биле обичне животиње, изузетно лепе због одраза женске лепоте, умеле да певају као људи, оне су пој толико очућивале да су у слушаоцу будиле сумњу у нељудскост свег људског поја. *Јесу ли, дакле, толики људи страдали из очаја, заљубљени у сопствену песму? Из очаја блиског усхићењу* (курзив Ђ.Р.)? Било је нечег предивног у том стварном поју, заједничком и тајном, једноставном и свакодневном, нечег што су морали сместа препознати, у гласу тих туђих, и имагинарних сила, у том поју понора који је, начут, у свакој речи отварао понор и позивао *неодољиво да се у њему нестане* (курзив Ђ.Р.). (Бланшо 2012: 78)

Осећај недовољности као стална жеља за идентификацијом са оним што заводи једна је од стратегија завођења. Опсена и фасцинација заведеног утолико су веће и, самим тим, опасније, што се даље иде у жељи за сједињењем. Насупрот знаковима завођења који у очима заведеног формирају слику савршене самодовољности, али и непрекидног обећања, заведени мора да стално производи нове знакове (што га и чини делом игре) и да их инвестира у елементе спољашње стварности, који, преображени у овом означавању, постају објектима телеолошког усмерења трауме. Пошто игра завођења, „тог загонетног поја чија је снага у његовом недостатку” (Бланшо 2012: 79), принуђава заведеног да означава сувишке који никада не задовољавају потребу за сједињењем (сједињења нема, јер завођење не води у дубину, већ се нихилистички манифестује у површинском кружењу знакова), стање заведеног је увек стање ишчекивања, јер се обећање непрестано одлаже. Приставши да буде заведен, Федун наставља да ишчекује „нешто” што ће се догодити (појавити) на мосту, а што му се у свести јавља као докончање или врхунац „пролећног заноса” који га обузима:

Није лако усредсредити своју пажњу само на један предмет кад су човеку двадесет и три године, кад му телом иду мравци од снаге и живота и кад око њега са свих страна шуми, блешти, мирише пролеће. Снег се топи у гудурама, река је брза и сива као мутно стакло, ветар који долази са северозапада доноси дах снега са планина и првих пупова из долине. Све то заноси и расејава Федун који премерава простор од једне терасе до друге или, ако стражи ноћу, наслони се на зид и певуши са ветром своје малоруске песме. А дању као и ноћу *не оставља га осећање да некога чека, осећање које је и мучно и слатко и које као да налази потврде у свему што се дешава на води, земљи и небу* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1971а: 194)

2.1.3. Завођење се наставља вечно – (рђава) бесконачност заводљивог знака

Иако заведен, Федун је истовремено и онај који заводи. То завођење није резултат његовог донжуанизма (Федунов детињи и „готово девојачки” стидљив карактер чини излишном идеју о осмишљеним стратегијама једне филозофије завођења каква се појављује код Дон Жуана). Сила завођења делује кроз Федуну на другачији начин, где заведени, постајући средство онога што заводи преноси то својство на друге, управо путем поменутог механизма преозначавања објекта жеље (који проистиче из позиције недостатности заведеног). Мада би, у једној површној анализи Федуновог и Јеленкиног сусретања на мосту, морало деловати да је заведен Федун, а да лукава Јеленка, преобучена у турску ношњу, користи и интензивира ситуацију завођења како би лакше преко моста превела хајдука Чекрлију, такође прерушеног у Туркињу, жртва завођења је заправо Јеленка, чији је живот у *тој* игри изгубљен, јер је Федун већ у завођењу, то јест већ у смрти (суицид је само нужни довршетак који прати ужас разоткривања празног наличја игре):

Нема застоја у циклусу завођења. Можемо заводити неког да бисмо завели другог. Али и заводити другог да бисмо се допали. Варљива је разлика између једног и другог. Да ли је заводити или бити заведен оно што заводи? *Бити заведен је можда најбољи начин завођења* (курзив Ђ.Р.). То је бескрајна игра. Као што нема активног ни пасивног тако нема ни субјекта и објекта, ни спољашњег ни унутрашњег: завођење функционише у оба вида између којих се не може повући граница. Само заведен може да заводи. (Бодријар 1994: 88)

Отуда се може казати да у овој приповести постоје две врсте или два начина завођења. Први је начин Федуново завођење, које је „невољно-слабо”, у том смислу што је резултат посредовања постојеће заведености,¹⁴⁵ док се други начин завођења врши од стране субјекта који заводи, али на завођење остаје имун, а то је хајдук Јаков Чекрлија. Упустити се у игру и када је она наизглед лажна, тек обмана (у Јеленкином случају), ипак значи наћи се у простору завођења, чак и противно својој вољи. Уколико Чекрлијина имуност делује противречно у односу на наведени Бодријаров став да заводити може само онај ко је већ заведен, онда би беспредметним остао аргумент да Чекрлија није захваћен смрћу, није захваћен игром, јер да би заводнио он мора да буде у њој. Разлоге овој имуности треба тражити на другој страни, у својствима која од Чекрлије као заводника чине неку врсту надинстанце, поистовећујући га са заводничком улогом моста који је изворни (трансцендирани, универзални) заводник. Да би мост остварио своју симболичку улогу заводника (опсенара) потребно је да не буде мост који спаја, пошто би испуњењем те улоге и сам ушао у ланац преозначавања, него да буде мост који раздваја, који ствара пукотину, производећи знакове који су фантазме, а који у раскривању дају увек смрт оних који се тим опсенама подају. Симболичка улога моста, дакле, ни у овој причи, није спајање, симбиоза у којој би било досегнуто његово алтернативно (поетички жељено) значење као реализовани, идеални спој љубави и лепоте, већ раздвајање, а ако мост и спаја и доводи до сусрета, он спаја само у смрти, чије су жртве Федун и Јеленка. Као и мост, Чекрлија је такође фигура „нулте тачке завођења”. Креирајући пукотину између себе и Јеленке, Чекрлија се одваја и од опасног ланца преношења заводничких знакова које производи мост, преносећи их најпре на Федуну, а затим и на Јеленку. Он то чини захваљујући готово надљудској снази којом његов лик бива трансцендиран, а која је дата кроз способност ванредне окретности и спретности (које су у супротности са његовим физичким изгледом)¹⁴⁶, али, пре свега, захваљујући моћи прерушавања, таквој да може да остане *непримећен*, јер, са једне стране, уме да емитује знаке који ту неприметност обликују (старост, погрбљеност, ситно и неугледно тело, најзад, и *покривеност*, која ствара ситуацију савршене невидљивости – вела који не привлачи), док, са друге стране, жртвује заведену Јеленку, која мора ступити у игру са Федуном, чиме је двоструко заведена – својевољно, од Чекрлије, и „невољно”, од

¹⁴⁵ „Завести значи постати фрагилан. Завести значи постати слаб. Захваљујући нашој фрагилности ми заводимо, никада влашћу или јаким знаковима. Та фрагилност покреће нас у завођењу, отуда оно црпе своју моћ. *Ми заводимо нашом смрћу* (курзив Ђ.Р.), нашом рањивошћу, празнином која нас опседа. Тајна је умети се играти том смрћу, у одсуству погледа и геста, у одсуству знања и смисла” (Бодријар 1994: 90).

¹⁴⁶ Назнаке Чекрлијине „натчовечности” појављују се најпре у упозорењу страже на повишену опрезност: „Штрајфкори који чувају мост добили су и лични опис Чекрлијин, са напоменом да је у питању хајдук који је, ситан и неугледан телом, али снажан, смео и необично лукав, већ неколико пута успео да превари патроле које су га биле опколиле, и да им измакне” (Андрић 1971а: 193), а затим и у Јеленкином опису датом на саслушању: „јер он је ситан и малена раста, али јак као земља, а има срце мимо друге људе!” (Андрић 1971а: 204).

Федуна-моста. Ова савршена травестија која у себи уједињује низ дихотомија прерушеног и „стварног” само зато да би их неутралисала и претворила се у једно неприметно-ништа једини је начин да се погубном дејству знакова избегне тако што се сам постаје игром знакова – савршеним прерушавањем које није истина ни маскираног нити немаскираног:¹⁴⁷ „То „апстрактно јединство” које *људско биће приближава божанском бићу* (курзив Ђ.Р.), тај „натприродни и прекомерни” живот о коме говори Бодлер, настаје вештачком интервенцијом која поништава природни израз. Вештачко не отуђује субјекат, већ га *мистериозно мења* (курзив Ђ.Р.)” (Бодријар 1994: 103). И Јеленка је прерушена, али она из те прерушености излази, чинећи преступ који је разоткрива кроз поглед упућен Федуну:

Младић је живље крстарио од једне терасе до друге и погледао ка пијаци. *Сад му се чинило да има заиста кога да чека* (курзив Ђ.Р.). После пола сата – још је на мосту владало оно подневно затишје – турска девојчица вратила се из чаршије и прошла опет поред збуњеног младића. Сад је погледао мало дуже и смелије, *и што је најчудније, погледала је и она њега* (курзив Ђ.Р.), кратким али слободним погледом искоса, мало насмејано, мало лукаво, али оним ведрим лукавством којим деца надмудрују једно друго у игри. И опет је одлелујала, идући полагано а одмичући брзо, са хиљаду превоја и покрета на широкој бошчи у коју је био увијен цео њен млади а већ снажни лик. *Оријенталне шаре и живе боје њене бошче још дуго су се јављале између кућа са друге обале* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1971а: 195)

Игра погледима има вишеструке последице. Она, најпре није потпуно откривање, јер потпуно откривање значи Федуну смрт – безизлаз који води самоубиству што ће се и десити током ислеђења, када се Јеленка сасвим покаже (открије). У овом тренутку, док се завођење тек успоставља, довољно је да постоји само отварање погледом, јер оно ствара позицију истовремене скривености и откривености. Скривеност је присутна јер је и маска (још увек) делотворна својим значењем (конфесионалне) забране и, самим тим, преступа којим је Федун привучен. Са друге стране, откривањем погледа привидно се ремети реверзибилна структура површинске игре знакова, пошто је поглед *испод* вела *обећање дубине* за којом Федун трага како би себе конституисао у завођењу (идентификовао се са њим). Што се Јеленке тиче, управљање погледа је свесна жртва коју чини не би ли Чекрлија остао неприметан (то и јесте један од услова његове „невидљивости”).¹⁴⁸

Ако бисмо трагали за тренутком који, у овој причи, предодређује Федуну суицидални чин, онда би то свакако морао бити моменат измене погледа. За обе стране та

¹⁴⁷ О тој врсти преушавања говори и Бодријар поводом трансвестизма: „Травестити нису ни хомосексуалци ни трансексуалци, они се играју неразликовања полова [...] Они, у ствари, не воле ни мушкарце/мушкарце ни жене/жене, ни оне који се дефинишу редуваном као јасно полно одређено биће. Да би било пола, потребно је да знакови удвоје биолошко биће. Овде, знакови се одвајају од њега, нема дакле више пола у правом смислу речи. Оно за чим они жуде, јесте игра знакова, оно што их узбуђује, јесте *завести саме знакове*. Све је код њих шминкање, театар, завођење” (Бодријар 1994: 16)

¹⁴⁸ По природи ствари игра завођења је дуална: „Однос, који се у похоти успоставља између заљубљених и који се темељито одупире универзализовању, сушта је супротност социјалном односу. Он *искључује трећег* (курзив Ђ.Р.), остаје интимност, усамљеност у двоје, затворено друштво, оно нејавно у еминентном смислу” (Левинас 2006: 239). Међутим, у сусрету Јеленке и Федуне посебну важност добија то што се завођење одвија кроз комуникацију погледима, чиме се наведени, уопштени Левинасов став може додатно конкретизовати идејом о инкомпатибилности погледа и перцепције ма чега што је изван погледа, о чему говори Сартр: „не можемо да опажамо свијет и схватамо у исто вријеме поглед који је упрт у нас; могуће је само или једно или друго” (Сартр 1983 I: 269).

комуникација је фатална, али код Јеленке ова фаталност, упркос томе што је остављена на цедилу, носи смисао свесног саможртвовања (Јеленка остаје поносна на свој чин¹⁴⁹), док Федуну, сасвим обратно, разоткривање преваре доноси непоправљив губитак, не зато што Федун преваром губи достојанство и службу, већ што губи нешто много есенцијалније и важније, без чега је даље бивање немогуће. У жељи да одредимо и дефинишемо природу онога што је изгубљено, налазимо се у херменеутичком „ћорсокаку”, јер ма који појам да употребимо, а пре свега, у тумачењу Андрића толико изабљивани појам лепоте, долазимо у опасност баналног етикетирања нечега што се не може казати ни описати ни тумачити, пошто није виђено, нити је представљиво, нити постоји другачије до као химера и опсена. Ако то и јесте лепота, онда је лепота у разлици према сваком поимању лепоте, па, самим тим, као немогући (Дерида би рекао опасни) надоместак изнова непредстављива. Међутим, идеја непредстављивог је метафизичка идеја. Тиме што се нешто сагледава као непредстављиво не одриче му се постојање. Напротив, непредстављиво је трансцендентно јер надилази сваку могућност духовне или чулне идентификације. Бодријарова постструктуралистичка теорија завођења доследно се фокусира на појам игре. Та игра површинских знакова, њихово стално кружење и разобличавајуће дејство једина су аутентичност, а све што се дешава испод знака, а што би се могло представити као нека виша, управљачка инстанца, одбацује се у самој игри, чија сврха и јесте да поништи сваки наговештај дубинског, метафизички организујућег начела:

Ништа овде није латентно, све доводи у питање и саму хипотезу о скривеној и детерминирајућој инстанци секса, хипотезу о дубинској игри фантазама који наводно управљају површинском игром знакова. Насупрот томе, све се одиграва у вртоглавици ове реверзије, овог трансспустанцијализовања секса у знакове, у чему је тајна сваког завођења. (Бодријар 1994: 17-18)

Андрић, међутим, у разоткривању ефеката игре, и даље чува базични етички поларитет добра и зла, придајући му метафизичку вредност, па ни поменуто разоткривање није потпуно, у оном смислу у коме га Бодријар сагледава, а где је ова потпуност неопходна да би се игра могла посматрати само као игра. Зато је дејство игре код Андрића фатално, док се код Бодријара ова фаталност одбацује, јер захтева метафизички предзнак, иако и Бодријар тврди да се у игри завођења може ићи до смрти. Из тог разлога, Јеленкино демаскирање на ислеђењу не раскрива само празнину једне игре, него дубину Федуновог пораза који у том ништењу долази у субсуицидално стање, пошто се дубина пораза мери дубином захтева, а када безазлена игра знакова (наизглед невино поигравање природе на мосту) пређе у захтев за метафизичком идентификацијом са оним што заводи, крајње обесмишљење је неминовно: „Женско уживање се увек може изнова дивинизовати, док захтев за уживање жене за коју је мушкарац везан, без могућности да је напусти, изазива код њега губитак реперâ и осећање чисте контингенције...Кад жеља у потпуности пређе у

¹⁴⁹ Смисао жртве у љубави доводи до тога да поставимо питање Јеленкине суверености у завођењу и заведености, пошто њена поноситост показује да је пристанак да се буде заведен овде истовремено и пристанак на то да се буде изневерен да би се спасао Други. Тим пристанком позиција моћи оне која заводи не круни се и не губи, јер све зависи од њеног пристанка или непристајања: „Ми кажемо, ма колико ова формулација изгледала парадоксална, да ће жена, да би била фалус, тј. означитељ жеље Другог, одбацити суштински део женскости, посебно све своје атрибуте у маскаради. Она мисли да је жељена и вољена због нечега што она није. Али она налази означитељ властите жеље у телу онога коме упућује свој захтев љубави” (Лакан 1983: 265).

захтев, свет се руши и распада” (Рустан, према: Бодријар 1994: 28). Федун је већ мртав у оној примарној занесености не зато што та занесеност бива кобном, него што она води ка кобном сусрету (припрема га) и игри погледа, која је преломна тачка за појаву суицидалне жеље, будући да је то тренутак у коме се поверовало да је идентификација могућа, да је обећање испуњиво и да у том погледу испод вела почива истинска могућност комуникације у којој се успоставља веза са трансцендентним. Остајући унутар привидне дихотомије добра и зла, где је добро само варка да се зло открије као извор преваре и завођења, лепота, као фантазматски знак, није деконструисана у потпуности. Поверење се поклања не лепоти као таквој, већ једном платонском „калокагатијском” идеалу у ком су лепо и добро (детење, невино) спојени, а када маска спадне, девојчина лепота опет не остаје сама, она само показује своју истинску природу – природу зла, дијаболности изнова исказане посредовањем разоткривене Јеленке:¹⁵⁰

Са великим напором, који му је задавао бол, Федун *тек тада погледа добро* (курзив Ђ.Р.). Била је то она муслиманска девојчица од синоћ, *само без бошче, гологлава* (курзив Ђ.Р.), са смеђим тешким плетеницама које су се овлаш држале око главе. На њој су турске шарене димије, *али остало одело, кошуља, појас и јелек, било је као у српских девојака* (курзив Ђ.Р.) по селима на високој равни изнад касабе. Без бошче, она је изгледала старија и јача. Њено лице је било измењено, *уста велика и зла* (курзив Ђ.Р.), очни капци поцрвенели, а очи светле и јасне као да је са њих одлетела синоћна сенка. (Андрић 1971а: 202)

Као што се у „Мустафи Маџару” свет и зло постепено приближавају преобликовањем и проширењем Маџареве лајтмотивске реченице „Свијет је пун гада”, да би, најзад били изједначени у последњој реченици где је свет препун гада ода свуд, тако се и зло у приповести о Федуну и Јеленки универзализује показујући беспредметност престапа који Федун заводи.¹⁵¹ Ипак, преварили бисмо се ако бисмо помислили да је механизам деловања зла које заводи јасан, те да огољавање знака подразумева и крај завођења. Зло наставља да заводи чак и када је наизглед откривено, јер то што се Федуну показује као зло заправо је још један облик завођења чија је улога да, у припремљениј ситуацији, коначно поентира и јунака „утера” у самоубиство. Парадоксално делује да је разоткривање овде дато као нови облик скривања, али разлика која се показује у Федуновом виђењу Јеленке као зле и приповедачевом „незаведеном” виђењу, оку које прозире¹⁵² истинску природу пројављеног зла, управо то показује. Наиме, док Федун раскривени Јеленкин лик идентификује са злим, приповедач зло сагледава као опсену која прикрива њено истинско (детење) биће:

¹⁵⁰ И дијаболничко је непредстављиво, али постојеће и делотворно, чак и за Милана Гласинчанина који креира представу и не убија се, али затим ту представу губи, одбијајући да у њу поверује, те, излазећи из дискурса, бива ипак изложен смрти.

¹⁵¹ Двострука означеност Јеленкине ношње која је истовремено и српска и муслиманска указује на илузорност овог разграничења, што можемо повезати и са Маџаревом реченицом да је свет пун гада „и крштеног и некрштеног” (в. Андрић 1971: 123). Зло се раскрива, деконструирајући дихотомије (то је суштина његовог завођења), али чува последњу (парадоксалну) одступницу да је то што заводи, а затим погубно разобличава, ипак зло (трансценденција).

¹⁵² У преимућству које се даје приповедачевом виђењу да спозна суштину која је јунацима недоступна уочава се наизглед сачувано Андрићево поверење у инстанцу приповедача који (још увек) поседује моћ да каже истину.

И девојка погледа вахтмајстера са жаљењем као човека који не зна шта говори, а десна страна њене горње усне подиже се презриво увис. (Уопште су покрети те горње усне, која је тада изгледала као тијавица која се грчи (курзив Ђ.Р.), изражавали њена осећања гнева, презира или пркоса, кад год би та осећања постала јача од речи којима она располаже. Тај грчевити покрет давао је за тренутак целом њеном иначе лепом и пријатном лицу мучан и непријатан израз). И са неким сасвим детињастим и занесеним изразом лица, који је у потпуној супротности са оним ружним грчењем горње усне (курзив Ђ.Р.), погледа кроз прозор као што сељак гледа њиву кад хоће да провери утицај времена на усеве.

Завршни чин завођења који води у самоубиство почива на Федунском уверењу да је завођење *довршено* и да се истина обзнањује на месту на коме је, међутим, снага завођења најинтензивнија. Федунски крајњи увид у однос истине и лажи, где је „истина” да је зло оно у шта се претходно инвестирало читаво биће као у идеју апсолутно лепог и доброг, невидљивог, а ишчекујућег, ништи сваки смисао, јер надаље све што даје смисао мора бити повезано са овим искуством, те, самим тим, „лажно” (прерушено, обмањујуће).¹⁵³ Мада „дискурс” завођења функционише кроз проток и преношење знакова, за Андрића је завођење превасходно пукотина, немогућност да се допре до Другог. Завођење се заснива на овој пукотини, јер онај који је заведен може завести другог, али му не може приступити, јер не може препознати његову заведеност и тиме доћи до истине бића другог, али и до истине сопственог бића.

Комуникација погледима је лажна. За Федуну, та комуникација је могућност да се преко другог, којим је посредована природа (свет) која заводи, припадне природи (свету), да се буде њен део, то јест да се биће конституише у ономе што му се (под велом) предочава као трансценденција. Из тог разлога, Јеленка и не може бити предмет еротске жеље, јер нема саодноса који подразумева искључење света, већ је она пут којим треба допрети у свеобухватни, најшири могући контекст захтева за метафизичким:

Раније смо ово унутрашње крварење назвали отицањем *мога* свијета према *другом-предмету* (курзив Ђ.Р.): то заправо значи да је крварење било ухваћено или локализовано самом чињеницом да сам фиксирао у предмет *свога* свијета тог другог према којем овај свијет крвари. На тај начин, ниједна кап крви није била изгубљена; све је било враћено, окружено, локализовано, иако у једном бићу у које нисам могао да продрем. Овдје је, напротив, бијег без краја; *он се губи у спољашњости; свије тече изван свијета и ја течем изван себе; поглед другог чини да будем изван свога бића у овом свијету, усред једног свијета који је истовремено овај свијет и изван овог свијета* (курзив Ђ.Р.). (Сартр 1983 I: 272)

¹⁵³ Отуда и већ споменуто „разоткривање” Јеленкино, на којој и даље стоје делови турске ношње (делови маске), показује да је коначно демаскирање (како се то Федуну чини на ислеђењу) заправо нови облик маскираности и да се завођење наставља кроз привид откривености (привид истине која ће Федуну одвести у суицид). Међутим, самоубиством се завођење не довршава, јер маска професионалне (и етничке) подвојености којом је завођење сигнализирано (као жеља за преступом и као сам преступ), постоји и након Федунске смрти у обреду сахране који врши правослашни свештеник, упркос „туђој” вери и упркос суициду: „Драженовићу је наређено да оде попу Николи и да са њим расправи: може ли Федун бити сахрањен у гробљу, иако је сам себи удужио живот, и да ли поје пристаје да опоје покојника који је унијат по вери” (1971а: 208). Задржана и у смрти (у обреду - „појању” и у причи која иза Федуну остаје), двострукост идентитета која подстиче игру завођења преноси се на причу и приповедање (обликовано *из приче* о судбини несрећног штрајфкора), па се у односу приповедања према јунаку (који је, као унијат, такође професионално удвојена фигура), понавља игра (између Федуну и Јеленке) о којој приповедање казује.

Јеленка, препозната од Федуну као средство у испуњењу овога захтева, не може да тај захтев и потврди, пошто њен поглед и није упућен Федуну, већ Чекрлији, а игра погледима је тек начин да се хајдуку омогући несметан прелазак моста. Федун, који Јеленку види као средство-предмет трансцендентне жеље (те, на тај начин, заводи), постаје и сам предметом-средством за другог (које заводи њега). На месту корелације, чији би идеалан однос представљала пуна међусобна комуникација погледима, појављују се два средства-предмета, а истински трансфер је само трансфер заводљивих знакова. Означен завођењем моста, у почетку, Федун је, у овој игри, озрачен празнином погледа и, тиме, коначно изгубљен. Ако је за Сартра граница слободе субјекта препозната у слободи другог који угрожава позицију субјекта који гледа, и, који је, у тој слободи, самосагледан као ништавило (в. Сартр 1983 I: 272-273), у Андрићевој приповеци слобода је одузета обема странама у (међу)посматрању једним дијаболички обикованим негативитетом који их надилази, а манифестује се емитовањем празних знакова трансценденције, заводећи јунаке ка смрти. Ипак, Други, како га Сартр види, и није други у једном односу који би асоцирао на корелацију ероса. Сартр превазилази ово ограничење, а Други се шири у поље апсолутног – метафизичког:

Ако други постоји – *ма ко и ма шта он био* (курзив Ђ.Р.), ма какви били његови односи са мном, чак и кад не би дјеловао на мене другачије до чистим избијањем свог бића – тада ја имам спољашњост, имам *природу; егзистенција другог је мој изворан пад* (подвукао Ђ.Р.); стид је - као и понос - разумијевање себе сама као природе, иако ми ова природа измиче и иако је непознатљива као таква. Право гоорећи, то не значи да осјећам како губим своју слободу да бих постао *ствар*, већ то значи да је моја природа тамо, изван моје живљене слободе, као дат атрибут тог бића које сам за другог. Схватам поглед другог у средишту мог *чина*, као скрућивање и алијенацију својих властитих могућности. У страху, у забринутом и смотреном надању, осјећам *да су ове могућности које сам ја и које су услов моје трансценденције* (курзив Ђ.Р.) дате другдје неком другом као могућности које заузврат треба да буду трансцендиране његовим властитим могућностима. И други је, као поглед, само то: *моја трансцендирана трансценденција* (курзив Ђ.Р.). Без сумње, ја сам увијек своје могућности као не-тетичка свијест (о) тим могућностима; *али поглед ми их истовремено отуђује: до сада, тетички сам схватао ове могућности на свијету и у свијету као потенцијалности оруђа* (курзив Ђ.Р.). (Сартр 1983 I: 273)

Мада се Сартр ограђује од метафизичког означавања феномена Другог, који је *ма ко и ма шта*, та ограда није довољна да не покаже да се Други разуме у смислу једне све-присутности и све-могућности. Исто тако, Сартр ће избећи да директно именује негативно дејство ове све-присутности, изневерење захтева упућеног погледу Другог да трансцендира властиту трансценденцију, позивајући се на Андреа Жида, који то дејство повезује са „удјелом ђавола” (Сартр 1983 I: 276). Код Андрића, таквог ограђивања нема и трансцендирано зло је јасно предочено као инстанца која идеализовани метафизички налог лепог и доброг поништава, објављујући се у свету као његово „непредвидљиво, а ипак стварно наличје” (Сартр 1983 I: 276). Свет није тек испражњен, није апсурдан у смислу превазиђене метафизике, он је неповратно измењен. То је сада мацаревски „свијет препун гада одасвуд”, са једном значајном разликом. Ако Федуново сазнање о злу у свету доноси самоубиство, зашто то није случај и са Мацаревим прозирањем света и себе у свету, које

доноси жељу (жељу жеље) за смрт, али не и суицид. Разлог томе морао би се тражити у, већ наведеној, претпоставци о природи дијаболичког завођења, које апсолутност зла (та апсолутност изнова је сагледана у Јеленки, што је управо знак да се завођење наставља и након „препознавања“) нуди Федуну (опет) као завођење. Освешћујући истину о себи и свету, Маџар се не може убити, јер би суицид, у том случају, био аутентичан знак преваге воље за смрћу, као онтолошког утемељења. Федун се убија, јер је и на суицид наведен даљом игром завођења. Док у „Мустафи Маџару“ нема инстанце издвојеног, објективног приповедача, чији би поглед са стране обзнањивао истину о свету, у причи о Грегору Федуну та инстанца, као издвојена, постоји, и може и уме да види да је Федуново означавање зла у Јеленки само зло придодато некоме ко је већ заведен, а ко, по себи, не оличава зло колико његову (нову) маску. Својом приповедачком интервенцијом, писац нам ипак не допушта да се у овом аксиому уљуљкамо, те да и његов глас узмемо као сасвим поуздан. Јер и тај глас своју истину посредује причом о Федуну, која, попут приче и песме о Фати Авдагиној, настаје и, у народу, остаје да се препричава након Федунове смрти:

Прека судбина младог штрајфкора, коме имена нико више није знао, а који је животом платио неколико пролећних тренутака непажње и заноса на капији, спадала је међу оне догађаје за које свет у касаби има много разумевања и дуго их памти и понавља. Спомен на осетљивог младића зле среће трајао је много дуже него стража на капији. (Андрић 1971а: 209-210)

Сврха завођења не исцрпљује се у самоубиству јунака, не докончава се његовом смрћу. Завођење остаје присутно означавањем приче која је експонент и заступник његовог даљег трајања. Док год има знакова има и завођења:

Али завођење је неумитно. Нико живи му не измиче – чак ни мртви, остају њихова имена и сећање на њих. *Они су мртви само кад их ниједан ехо из света не заводи, само кад их ниједан обред не изазива да постоје* (курзив Ђ.Р.).

За нас је мртав само онај ко више не може да производи. У стварности, мртви су они који више не заводе нити бивају заведени. (Бодријар 1994: 91)

Ако је прича о Федуновој заведености и смрти и сама знак у коме завођење опстаје (својеврсни мета-знак завођења), уместо је, на крају, поставити питање: „Није ли и сам приповедач заведен?“.

2.2. Убиство и самоубиство у напакој бајци - „Олујаци”

2.2.1. Простор из кога се не враћа

Тумачећи, са различитих аспеката, садржину љубавног односа, Ролан Барт, у *Фрагментима љубавног говора*, успоставља реципроцитет између самоубиства и воље за поседовањем:

Н.В.П. (непостојање-воље-за-поседовањем, израз по угледу на Исток) обрнута је замена за самоубиство. Не убити се (због љубави) значи следеће: држати се ове одлуке о томе да се не поседује други. Реч је о истом тренутку у ком се Вертер убија и у ком је могао да се одрекне воље за поседовањем Шарлоте: или то или смрт (зато је то један тренутак Узвишености). (Барт 2015: 283)

Исти облик реципроцитета налазимо и у Андрићевим „Олујацима”, само што се он не представља унутар љубавног дискурса, о коме говори Барт, већ је љубавни (еротски) дискурс само маска иза које стоје, као истински разлози Мудеризовићевог убиства жене, Мостарке и њенога брата (а затим и самоубиства, останком у запаљеној и забрављеној колиби), нагонски моменти насиља и воље за поседовањем, који не укључују толико жељену жену, колико болесну страст да се све има и, такође, опсесију да ће се нешто од тога „имања” осути, бити отуђено или украдено. Као што је у епизоди о Федуну еротско дато као параван који прикрива један онтолошки процес, заводљиве жеље за трансцендентним утемељењем властитог бића, за (само)препознавањем у (платонистички) идеализованом Другом, тако је и у „Олујацима” тај исти идеал страног и новог, а необичног у својој лепоти, постављен у средиште једне поседовне маније, која се у стицању свог опасног („додатог”) иметка, изобличава и најзад показује у (ауто)деструктивној махнитости. Ако смо већ више пута напоменули да је суицидално искуство увек смештено у не-дискурзивни простор, без обзира на то да ли се тај простор отвара као изневерење неке претходно пројектоване метафизике или као нагонска сила која деструира дискурзивне обрасце егзистенције, онда се и у „Олујацима” одиграва сличан процес сукобљености двају дискурса из кога као „победник” не излазе ни један, ни други, већ оба бивају поражена сверазарајућим деловањем (само)убице, који убија жену-Мостарку, али („ненамерно”) спаљује и село – Олујак, односно читав простор за који је везана једна посебна филозофија бивања као инцестуозне, самодовољне затворености. Отуда Мудеризовић, иако је Олујак, не припада Олујацима, а још мање оној страности коју својом питомом лепотом и изгледом у овај свет, као пометњу, уноси лепа Мостарка. Отуђен већ тиме што је у Олујацима, Мудеризовић је отуђенији од овога отуђења, које је гранични дискурс страности, па се такво померање мора читати као наговештај једног опасног растакања (трошења), у чијем се корену, као и у добром делу Андрићеве прозе, у први мах открива необјашњива (а деструктивна) нагонска сила. Та нагонска сила, међутим, није невезана за дискурс који растемељује, него управо произлази из његове девијантности, доносећи минималан, али „довољни” сувишак, чијим се уписивањем ремети равнотежа и најављује (само)уништење.¹⁵⁴ У овом случају, суицидална отуђеност захтева претходно утемељење

¹⁵⁴ Суицид је увек везан за ову фигуру вишка и представља моменат у коме се суицидално бива у надомештености онога што је већ дато као проблематизовано бивање. Фата Авдагина се не убија тек зато што се супротставља очевој жељи, него је у том супротстављању садржан (као сувишак, надоместак) идеал патријархалности која жели да буде изнад патријархалног поретка који је доводи у позицију немогућег избора,

унутар колективног дискурса (самодовољне) заједнице која је и на географском, и на биолошком и на онтолошком плану од света већ отуђена:

То удаљено и осамљено село *одвојено је од осталих села не само по својој положају него и по много чему другом* (курзив Ђ.Р.), нарочито по плодности. Иако су бела жита, осим зоби, због велике висине већ прилично танка, *све остало расте и напредује у овом осојном и забаченом крају лепше, боље и више него у ма ком другом селу вишеградском* (курзив Ђ.Р.). Нарочито воће, а од воћа ораси [...]

Све у Олујацима добро расте, осим људи. Олујачки човек је онизак, кривих ногу, широких али не правих леђа, несразмерно дугих руку, широка лица са спљоштеним носом и са црним малим очима безизразна али упорна погледа, великог врата који је при дну проширен тако да с трупом чини нераздвојну целину. *Њих је у чаршији лако познати међу стотинама других сељака* (курзив Ђ.Р.) (Андрић 1971:225)

Демистификујуће друго Андрићевог приповедања, већ показано у „Мустафи Мацару” и „Путу Алије Ђерзелеза”, кроз деконструктивне епске слике света, у „Олујацима” се појављује као (деконструктивно) наличје утопијског простора који није дат у виду једноставне и лако одредиве жанровско-поетичке формуле, већ је комплексна мешавина модернистичког утопизма (у Андрићевој поетичкој интерпретацији) и учитавања различитих мотива, пореклом из усмене књижевности („удаја надалеко”, „женидба с препрекама”, фантастика бајковитог простора и улога коју превазилажење препрека има у бајци (али и у миту) кроз заслужену награду за испуњене задатке). Штавише, ова утопистичка пројекција није постављена пред читаоца, коме се, одмах, на почетку приповетке, предочавају знаци *демоноликости* олујачког света, већ је присутна у свести девојке као (преварно) очекивање да тежак и опасан пут (успињање) до Олујака мора бити окончан доспевањем у идеализовани (утопијски) простор, јер прича (бајка) тако налаже:

Лепа Мостарка је доведена једно предвече у Олујаке. Довели су је млађи брат младожењин и један њезин рођак. Девојка је била уморна од пута. Још иза подне, кад су пролазили каменитим и усеченим коритом Дрине, зелене, дубоке и страховите воде, поред које се на уском жалу белео исушен и испран коњски костур, *њој се чинило да су то оне страхоте из прича кроз које треба проћи да би се дошло до лепих и великих радости* (курзив Ђ.Р.). Али кад је почело пењање од Дрине до Олујака црвеном, готово окомитом стазом од спечене земље, удавача се поче побојавати да ће и крај овог нељудског пута бити исти. *Преварила се. Крај је био такав да је она већ сутрадан жалила камено корито као јед зелене Дрине и стрми пут* (курзив Ђ.Р.). Кућа, младожења и чељад, *све је било страшно, невероватно и неописиво* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1971: 226-227)

Отворено предочавајући присуство мотива из усмене књижевности, Андрић у њихова значења уписује своје дискурзивно посредовање, које му је неопходно да би на једном месту, које исијава површински слој значења приповетке, те мотиве (топосе) окупио, а затим их продубио, интертекстуално (поређењем са причом о Фати Авдагиној, у роману *На Дрини ћуприја*), и подтекстуално, активирајући митолошки слој приповетке у коме се, као доминантни, препознају митови о андрогинности. Импулс суицидалне жеље појављује

а који, да би опстао као поредак (као дискурс), мора постојати на начин сопствене релативизације (изневерењем очевих патријархалних светоназора у одлуци да се Фата (про)да Хамзићима).

се у Мостаркином освешћењу света у који доспева: „Крај је био такав да је она већ сутрадан жалила каменит корито као јед зелене Дрине и стрми пут (курзив Ђ.Р.) [...] Требало је само да погледа око себе па да види да се овде неће моћи живети. *На силу се не мре* (курзив Ђ.Р.), али живети се неће моћи” (Андрић 1971: 227). Жеља за самоубиством, дакле, искрсава, али се намах и гаси, јер се „на силу не мре”. Иако се олујачки крај као одредиште, али и као крај света (беспуће)¹⁵⁵, у Мостаркиној (под)свести јавља као „мртва тачка” њеног свадбеног путовања (за Фату Авдагину ће та „мртва тачка” бити капија моста са које се баца у понор, а која је последња тачка путовања и у оним грозничавим снатрењима која претходе одлуци о самоубиству), она суицидални захтев одбацује, јер и даље постоји у алтернативи модернистичке двоумице, која, са једне стране, нуди излаз у самоубиству (у кориту „као јед зелене” Дрине), али, са друге стране, нуди и наду у повратак из олујачког беспућа. Моменат утопијског очекивања, као и моменат (и даље) постојане наде у повратак, након што је (утопијско) очекивање изневерено, припадају наведеном комплексу Андрићевих жанровских читавања. У досадашњим (малобројним) истраживањима ове Андрићеве приповетке, полазило се управо од међужанровског дијалога, али се ни у једноме од тих тумачења не инсистира на његовој поливалентности, колико на односу једног (одабраног) подтекстуалног жанровског одређења и модернистичке парадигме која то одређење помера и растаче. Ова упрошћена дихотомија онемогућава да се обе стране дијалога сагледају унутар својих жанровских подструктура које се сукобљавају тако да модернистичко упориште приповедања проистиче из неразрешивости тог сукоба. Сасвим је јасно да постојаност наде у повратак, у ослобођење које Мостарка очекује од стране најмлађег брата (који јој долази у походе) припада структуралном моделу бајке:

Видећи да у Олујацима и не помишљају да снаху шаљу у род, ко што је обичај, њена породица одлучи да јој пошаље млађег брата, који путује по Босни за трговином, да је он посети и види како је. Тога брата је волела вввише од све остале браће и био је права њена слика, висок, леп, плаве гггусте косе и загаситих очију. И раније јој је био драг, али сада, када се јављао ненадно, *као неки анђео спасилац* (курзив Ђ.Р.), он је за њу био оличење свега онога што је изгубила тамо доле у Мостару и свега што није нашла у Олујацима. (Андрић 1971: 229)

¹⁵⁵ Подударност описа Олујака и пута до њих са описом Незука, Фатиног несурењеног одредишта, у роману *На Дрини ћуприја*, даје нам за право да из овог Андрићевог романа, објављеног једанаест година након приповетке „Олујаци”, рашчитавамо и Мостаркину судбину, те да у међусобном поређењу ових двеју јунакиња, покажемо разлике у формирању и (не)реализацији суицидалне жеље. У оба случаја одредиште „на силу” удате девојке је родан, али стрм крај, одељен и означен као „беспутан”: „Изнад моста, непун сат хода уз воду, у самом оном склопу стрмих брегова из којих као из мрког зида избија Дрина у наглном заокрету, има уска повлака добре, родне земље на стеновитој обали реке. То је *нанос од реке и стрмоглавих потока* (курзив Ђ.Р.) са Буткових стијена На њему су њиве и баште, а у страни стрме ливаде са танком травом, које се при врховима губе у врлетном камењару и мрком шипражју. Цео заселак је својина бегова Хамзића, који се презивају и Турковићи. На једној половини живи пет до шест кућа чивчија а на другој су куће бегова браће Хамзића са Мустајбегом Хамзићем на челу. *Заселак је затурен и осојан, без сунца, али и без ветра, богатији воћем и сеном него житом* (курзив Ђ.Р.). Опкољен и притешњен са свих страна високим, стрмим брдима, већи део дана је у сенци, а увек у тишини, тако да се сваки дозив чобана и сваки јачи покрет бронзе на говечету чују као гласна и многострука јека с брегова. *До њега води свега један једини пут из Вишеграда* (курзив Ђ.Р.) [...] *То је пут који води из касаве у Незуку, а из Незука нема даљег пута, је нит има куд да се иде ни кога да путује* (подвукао Ђ.Р.)” (Андрић 1971а: 125).

Поредећи структуру „Олујака” са структуром народне бајке, а особито народне бајке *Чардак ни на небу ни на земљи*, Милослав Шутић истиче мотив спасавања сестре као један од кључних мотива који ово поређење треба да подржи:

Најпре, у Андрићевој новели, као и у бајци, пут брата код сестре има пресудан утицај на исход радње, тј. на разрешење фабуле. Да у оба случаја није дошло до тог путовања, развој догађаја би, можда добио сасвим друкчији вид. Овако, браћа својим присуством и у једном и у другом случају битно мењају животне ситуације у којима су се нашле њихове сестре. Затим, и код Андрићеве личности (Мостаркин брат) и код најмлађег брата из народне бајке, јављ се намера да се сестра спасе од неког. (Шутић 2012: 164)

Поступак враћања отете сестре или младе, који успешно извршавају браћа (углавном најмлађи брат), суштински одређује формулу простора у бајкама као једнодимензионалног простора повратности:

Једноставна бајка своју целовитост и заокруженост остварује повратком на почетно место радње: „и врати се у пређашње царство своје”, „а он са својом браћом и младом отиде кући своме оцу”, „и сретно дође к матери”. Кружница јунаковог пута, без обзира на различита места у току приповедања, потпуно је затворена (Самарција 1997: 96)

Када се такав, жанром призван повратак, онемогући, јер Олујаци нису простор из кога се враћа, већ простор апсолутне *неповратности* (смрти), онда можемо, попут Шутића, проговорити о одступањима у којима се огледа модернистичка деконструкција традиционалних наратива (што је за Андрићево рано приповедање карактеристично), али се такође можемо запитати да ли се унутар изневереног „бајковног” очекивања појављује и неко очекивање које са жанром бајке нема везе, али које се, на основу сопствених жанровских законитости, том жанру супротставља. Најзад, модернистичка деепизација коју налазимо у Андрићевим делима, најчешће за резултат има первертирану, иронијски обојену или гротескну слику света која первертирањем настаје (у „Путу Алије Ђерзелеза”, па и у „Мустафи Мацару”), док та врста гротескног у „Олујацима” не постоји, изузев ако се у обзир не узме гротеска у представљању олујачких људи, чије значење, међутим, не почива на поменутом процесу деепизације. Једини уплив модернистичке поетике у причу о Мостаркиној судбини, међутим, јесте већ поменути тренутак у коме се појављује суицидална жеља. Када се та намера изгуби, оно што остаје као нада двоструко је жанровски кодирано, као бајка, са једне стране, и као баладични мотив *удаје/женидбе надалеко*, са друге. Међусобним преплитањем ових двају жанровских кодова формира се хоризонт наде, а Мостаркин лик бива готово у потпуности типологизован, задржан унутар тематско-мотивских структура које га жанровски профилишу. Све што не припада „бајковном”, припада баладичном и обрнуто, али не у простој подвојености, већ у дубоком Андрићевом рашчитавању које исте мотиве такође жанровски раслојава. Ако су бајковити мотиви појава најмлађег брата, као спаситеља, а затим и чудовишна својства простора у који девојка доспева, простора језовито изобличених олујачких људи, међу којима посебно место припада младожењи Мудеризовићу, баладичан је епилог приповетке у коме смрт налазе и

брат и сестра¹⁵⁶, географска удаљеност простора удаје¹⁵⁷, док је надање Мостаркино да су препреке на путу до Олујака „оне страхоте из прича кроз које треба проћи да би се дошло до лепих и великих радости” (Андрић 1971: 226) у истовременом хоризонту очекивања бајке и народних песама *о женидби с препрекама*.¹⁵⁸ Формирана као типска фигура, чије се лик гради кроз сложен систем читавања и изневеравања различитих жанровских образаца у народној књижевности, Мостарка ће се само на два места јавити и као фигура модернитета: у помисли на самоубиство и у сну, који предсказује (најављује) њен трагични завршетак. То заправо значи да се оно модернистичко у Мостарки објављује искључиво као

¹⁵⁶ Андрић ће овај мотив само површно искористити. Чињеница да у баладама о удаји надалеко, главни актери баладе, по правилу, умиру, постаће основ да се подцрта поменута апсолутна неповратност простора у који доспевају (што је изнова и изневерење оног налога који захтева жанр бајке)

¹⁵⁷ Да један исти мотив може бити подложен овом двоструком читавању показује случај са изградњом простора, који је истовремено бајковит у значењу потпуне одељености која наглашава границу између два света, реалног и фантастичног, као и природе бића која га насељавају, али и баладичан, будући да баладе о удаји надалеко простор удаје обликују као (географски) удаљен простор. У познатој балади „Браћа и сестра”, која је највероватније послужила Андрићу као један од предлогака за „Олујаке”, сестра пристаје да буде удата *надалеко*, уз услов да буде похођена од браће која је удају: „Њу ми просе многи просиоци:/ једно бане, друго ценерале,/ треће проси из села комшија./ Мајка даје у село комшији,/ браћа дају спреко мора бану./ Још су браћа сестри бесједила:/ „Ја ти пођи, наша мила сејо,/ ја ти пођи спреко мора бану;/ ми ћемо те често походити:/ у години свакога мјесеца,/ у мјесецу сваке неђељице.” (Караџић 1958 II: 41). Кршење обичаја похођења и у народној песми и у Андрићевој приповеци иницира заплет и трагични расплет песме, као и приповетке: „Кршење институције похођана изазива ланчано друге поремећаје и потресе и чудесне митск преображаје. Та је етнографска формула и омогућила непосредан додир између теме брака и смрти, обреда свадбе и погребња, идентификавања куће са гробом, речју ону општесловенску „тајанствену аналогију” између брака и сахране, љубави и смрти” (Крњевић 1997: 46). Разлику чини једино то што у народној песми браћа не долазе, јер су већ мртва, док у приповеци кривицу за кршење обичаја носе Олујаци, који младу не шаљу у родбину. Са друге стране, народна балада остаје у својим жанровским оквирима, па не постоји жеља невесте за бегом и спасењем (иако је, као туђинка, у новом дому злостављана), док код Андрића кршење обичаја бива умерено у други план, па се брат очекује као спаситељ, чиме се баладични мотив преобликује у бајковито очекивање.

¹⁵⁸ Ради се заправо о различитим типовима бајке, цикличне и нецикличне структуре. У нецикличним бајкама јунак остаје у простору другости, што значи да у том простору постоје предуслови да се успостави изванредан степен еквиваленције са простором из кога се пошло (родна кућа, дом) или да тај простор поседује утопијски карактер којим се квалитети примарног простора (простора поласка) надиласе: „Кућа – затворен, пријатељски и свој простор – не обележава само јунаков родни дом из којег он полази на пут и у који се на крају најчешће враћа, већ и сваку кућу или неку другу врсту људског станишта и затвореног простора у којем борави привремено, у току пута, где свраћа да се одмори, преноћи, тражи и добија обавештење или помоћ. Таквим простором треба сматрати и место на коме, пошто се радња доврши, заувек остаје ако бајка није циклична, а то је најчешће двор или град (понекад само господска кућа) у коме заснива сопствену породицу” (Детелић 1989: 161). Циљ нецикличне бајке, као и циљ женидбе са препрекама постаје женидба/удаја и заснивање породице. Отуда се утопијски простор и у једном и другом жанру заснива као простор породичне среће. Представљајући, међутим, простор Олујака, пре самог девојчиног доласка, као простор сасвим супротних својстава и сасвим другачијег облика бајковитости, Андрић читаоца припрема да Мостаркино очекивање, када се оно појави, већ сагледа као нереално и немогуће. Он такође первертира и сам жанр женидбе са препрекама, јер ако прихватимо Шугићеву тврдњу да се мотиви „Олујака” у највећој мери поклапају са мотивима бајке „Чардак ни на небу ни на земљи”, где Мудеризовић преузима улогу чудовишта које девојку отима (в. Шугић 2012: 159-163), онда видимо да Андрић чини преступ у односу на одлике поменутог жанра, будући да се у песмама које овај мотив садрже, чудовишно или натприродно биће јавља као оно које пут до женидбе или удаје омета и онемогућава: „Ако останемо при овом начину гледања на ствар, видећемо да се и у песмама о јуначкој женидби с препрекама формира – истина, дискретно – хтонски женски низ: по невесту се одлази преко гора и преко мора, у далеку земљу (што смо раније већ срели као еквивалент *оном свету*; она се, додуше само у „Женидби Душановој”, гледа ноћу, по мраку; невесту чува, или настоји да је отме, натприродно хтонско биће (троглави Арапин, војвода Балачко, змај, цин), итд.” (Детелић 1992: 246)

ирационално (подсвесно). Уколико је јасно да сан своје пророчко дејство остварује у одсуству рационалне (жанровски одређене) контроле, то је и слутња пропасти нешто што долази не из простора приповедања (приповедивог), већ из простора који се не може (ис)казати, а који је и у „Олујацима”, као и у „Мустафи Маџару”, означен као простор „однекуд”: „Целу своју несрећу и однекуд неминовну пропаст (курзив Ђ.Р.) гледала је повоздан на том мору разасутих шуштавих ораха. И ноћу, уместо зеленог, веселог мостарског поља, на сан јој је излазила бескрајна пустиња у којој уместо песка црни ораси злослутно звече и поигравају” (Андрић 1971: 229)¹⁵⁹. И помисао на самоубиство као да се јавља „однекуд”, изненадно долази и исто тако брзо нестаје, пошто су рационална (жанровска) очекивања исувише снажна да та мисао не би намах била и потиснута. Као и сан, Мостаркина суицидална жеља сведена је на тренутак, на објаву нечега што, као нејасно предосећање, упозорава и нестаје. За разлику од Фате Авдагине, код које је рађање суицидалне намере и њена реализација, широко оцртана унутар трагичног конфликта између (пре)наглашеног осећаја патријархалне дужности и аутоеротичког освешћења тела, Мостаркина жеља за самоубиством, као тренутно психолошко колебање, појављује се додуше у сличном конфликтном регистру, али сасвим рудиментарно и сведено, не зато што Андрић деценију касније („Олујаци” су први пут објављени 1934. у *Српском књижевном гласнику*), пишући *На Дрини ћуприју*, има шире увиде, способности и сазнања, да би о једној блиској суицидалној ситуацији могао и приповедати, већ стога што у „Олујацима” суицидално мора остати неприповедано како би се модернистички наратив потпуно сместио у домене ирационалног и како би се показало да је кључни лик ове Андрићеве приповетке (што се у критици пренебрегава) управо Мудеризовић, у целости представљен као биће подсвесног, дивљег и нагонског.¹⁶⁰ Траума се у Мостарки не појављује, она само искрсава, бивајући моментално затомљена. У Мудеризовићу, међутим, траума захвата читаво биће без остатка, што најзад и води трагичном расплету, убиствима и самоубиству.

2.2.2. Ирационални јунак

Да би се (колико је то могуће) осветлила природа Мудеризовићеве трауме, неопходно је поновити да је суштина ове трауме у потпуној страности (одстрањењу) јунака.

¹⁵⁹ Символика ораха, у митологији, фолклору и појединим религијама, изразито је хтонична, а у „Олујацима” и додатно интензивирани сликом пустиње-гроба у којој, у Мостаркином (пророчком) сну, злокобно звече *црни* ораси: „По веровању нашег народа, на ораху се скупљају вештице [...], а вештице су сигурно хтонични (подземни) демони. Овакво веровање, међутим, није ограничено само на наш народ. Данашњи Талијани верују да се под једним извесним орахом у Беневету скупљају вештице из целе Италије. По Талмуду, на свакој ораховој грани има девет листа, и на сваком листу седи ђаво. Из Нероновог гроба поникао је орах и на њему су живели ђаволи: орах је посечен и бачен у Тибар [...], и на месту где се налазио, „да би се тај крај ослободио од демона“, подигнута је, године 1099, црква. У сицилијанским басмама позивају се у помоћ „ђаволи који живе на орасима“ (Чајкановић 1973: 192).

¹⁶⁰ Андрић и овде одступа од устаљеног баладичног модела, где је централни и психолошки најизнијансиранији лик управо злостављана невеста, због чега „тај мотив (походе мртвог брата – прим. Ђ.Р.) [...] добија, рекло би се, реалну димензију у личној драми сестре која страда” (Крњевић 1997: 41), док се младожења или не појављује или се појављује као типска фигура злостављача ирелевантна за главни ток радње. Стављајући акценат на лик младожење Мудеризовића (злостављача) Андрић разара ову структуру, додељујући невести улогу типологизованог (готово сасвим жанровски одређеног) лика, па се и приповедање усмерава не ка афирмисању призваног жанровског подтекста, већ ка његовом (модернистичком) налицију, иза кога стоје несвесне (нагонске) силе које обликују трауму јунака и доводе до уништења других и до самоуништења.

Долазак Мостарке и женидба са њом доводи до одвајања Мудеризовићевог од осталих Олујака (од свога дома), што Мостарка наглашава у својој исповести брату:

Открила му је да су је удали за човека који на послу изгледа здрав и паметан, али који је у себи луд, има ноћу привиђења и не може да се ослободи мисли да је увек угрожен он и све његово. Намерно се одвојио од осталих и спава с њом не у великој заједничкој кући Мудеризовића, него у овом усамљеном дрвеном кућерку. (Андрић 1971: 230)

Одвајање од дома ставља Мудеризовића и његову невесту у донекле једнаку позицију, јер је и Мостарка такође одвојена од дома, од родне куће и Мостара (у који жели да се врати).¹⁶¹ Међутим, природа ових двају одвојености различита је, пошто у Мостаркином случају простор повратности, чак и ако је повратак немогућ, постоји, док је Мудеризовићево одвајање позиционирано тако да представља сасвим инокосан осећај *непостојања места повратка* (као родног дома, Олујака и осталих Мудеризовића – одвајање је „својевољно“), али и непостојања могућности да се са невестом, као Другим, женом, лепотом (која раскол иницира) споји. Ова инокосност, траума бивања у простору апсолутне самоће, простору „између“, једнака је смрти, и она подстиче Мудеризовићеву ирационалност и патолошко изобличење личности, што ће за крајњу последицу имати не само убиство Мостарке и њеног брата, а затим и Мудеризовићево самоубиство (само)спаљивањем, већ и уништење свих олујачких домова у пожару који се након тога шири. Ако је одвајање од Олујака представљено као одвајање од дома, одвајање од Мостарке присутно је у два вида. Најпре је то симболички важан чин постављања дугачког ножа у брачну постељу, између себе и невесте:¹⁶² „Од прве ноћи он држи у брачној постељи, више главе, набијену и потпрашену пушку, а између себе и жене положен дугачак нож” (Андрић 1971: 230), док је, са друге стране, „намерно” прећутана чињеница о постојању или непостојању било каквог телесног додира са невестом. Непосредно пре него што ће у

¹⁶¹ На обредном плану, походе заправо и јесу „Послесвадебни ритуал 'повратка у родну кућу'” (Крњевић 1997: 64).

¹⁶² Постављање ножа у брачну постељу није тек прости чин насиља (претње убиством), него је, пре свега, посезање за насиљем као крајњим средством да се повуче и одржи граница између себе и Другог. Андрићева приповдачка вештина и мајсторство почива управо у томе да се једном реченицом и једним мотивом у потпуности осветли траума без уласка у сувишна (и јалова) психологизирања о ономе што се не може предочити и што је у приповеди и назначено као непредочиво. Тај нож ослобађа снагу (трауму) Мудеризовићевог унутрашњег конфликта и жеље која га истовремено вуче преласку границе и останку у себи (у Олујацима), чиме се ствара процеп (Мудеризовић се на крају приповетке увлачи у потпаљену кућу кроз узан процеп на вратима), а тај процеп (пукотина) јесте сам Мудеризовић-траума-(само)убиство који хоће немогуће, да сједини оно што је посве супротстављено и што се не може измирити, јер једно друго ништи – „олујаштво” и Другост (туђост) Мостаркине лепоте. Ако је присаједињење немогуће, преостаје само (насилни) чин присвојења. Уништавајући Мостарку, њеног брата, себе и Олујаке, Мудеризовић као да, најзад, у свом помраченом бићу, увиђа да се несједињиво може сјединити још само на начин потпуне анихилације свега. Велики мотив Андрићеве прозе, нож, по правилу, преузима улогу „празног означитеља”. У „Мосту на Жепи”, између живота и смрти у заточењу опстаје граница „ни колико је оштрица ножа” (Андрић 1971: 99), али се та граница изневерава, јер је везир Јусуф већ тада (а да то не зна) у „оном стању које је прва фаза умирања” (Андрић 1971: 106). Покушај да се граница одржи симболичким повратком у завичај (градњом моста), не успева, јер и мост није граница, колико њен (већ одиграни) прелазак – „он је већ смрт” (Бошковић 2013: 623). Исто важи и за сечиво (црну пругу) која пресеца груди Мехмедпаше Соколовића на пола, у роману *На Дрини ћуприја* или за Михаилов нож, у „Аникиним временима”, који се непрестано мења, проналази и губи, а да не може да убије, јер је оно што треба убити, неухватљиво и измичуће Аникино Друго, такво да се више ни насиљем (убиством и самоубиством) не може зауздати и означити.

приповедање увести Мостаркину исповест брату, Андрићев приповедач истиче ограниченост сопствених увида и немоћ (незнање) приповедања да казује (да зна) о ономе што се између Мудеризовића и Мостарке, у постељи, дешавало: „Задрхтала би кад би осетила поиздалека како јој се приближује његов мирис. Мирисао је на земљу, на тор, на устајало млеко. Прилазио би јој немо, душмански. Исто се тако одмицао од ње. *А шта је тада бивало између њих, то зна само глува ноћ и несрећна женска судбина којој су уста заливена* (курзив Ђ.Р.)” (Андрић 1971: 228). Парадоксално је да нам приповедач најпре ускраћује знање (предочава га као немогуће), да би затим та несазнатљивост била порекнута, најпре тиме што „заливена уста”, у Мостаркиној исповести брату, проговарају, а потом и јављањем самог приповедача, који исповедни карактер Мостаркиног казивања нарушава, тако што проговара у трећем лицу, преузимајући њену исповест („између себе и жене положен дугачки нож”). Уколико искључимо мало вероватну Андрићеву неопрезност (омашку) у приповедању, онда се овим исказивањем нечега што је претходно означено неприповедивим, оставља сувишак нереченог, што је у домену непотврђеног, али присутног и заводљивог трага, а односи се управо на сексуалност. Наиме, када Андрић каже да је Мудеризовић невести душмански прилазио и исто тако се одмицао од ње, да би, након тога, са приповедањем застао, јер се о томе не може говорити ни у приповести, нити у исповести, очигледно је да примицање и одмицање невести носи значење (насилног) сексуалног чина. Међутим, када невеста проговори о ономе што се у постељи догађа, јасно је да о неком телесном контакту између ње и Мудеризовића нема ни говора, али се тиме не укида претходно иницирана *неприповедивост сексуалног*, па ако тог односа нема, остаје питање зашто га нема, као што остаје и питање зашто је ова немогућа сексуалност приповедно табуизирана. Мада ће Андрић и у „Олујацима” инсистирати на нематеријалности и неухватљивости лепоте као варљивог метафизичког феномена (што је већ опште место у тумачењу Андрићеве поетике), ова је приповетка карактеристична по томе што комплекс недомашивости лепоте (и жене која је њен носилац) не врхуни у нагонском насиљу (убиству и самоубиству) које ту лепоту узалудно настоји да сексуално поседује (што је случај и са Мустафом Мацарем, а посебно са некрофилским мотивом у приповеци „За логоровања”), већ се насиље према другима и себи рађа кроз нарастајућу трауму која успоставља *табу немогућег секса*. Тешко је веровати да би се неко попут Мудеризовића могао уздићи до нивоа оне fine контемплације о иматеријалности и чуду лепоте, какву поседују кајмакам у „Аникиним временима” или Вели-паша у „Мари милосници”, али се, на супротној страни, та нематеријалност ипак појављује као препрека, јер је немогућност сексуалног поседовања истовремена немогућност да се ма како материјализује та лепота и тело које је носи. Отуда је траума коју Мостарка доноси траума *непоседовања* (те стога и осећај материјалне угрожености који Мудеризовић има у њеној близини), док је траума поседовања, односно жеље да се све мора имати (стећи), траг олујачког схватања света.¹⁶³

¹⁶³ Филозофија поседовања у „Олујацима”, а особито Мудеризовићева траума која се отвара оном непоседовном, што ту филозофију укида (мада са њом не раскида у потпуности), а изазива трошење до самоубилачког уништења свега (себе, других, села), може се упоредити са филозофијом поседовања каква је дата у Андрићевом роману *Госпођица*. Као што је затвореност олујачке заједнице посредована свесакупљајућим поривом, где ништа не пропада, а све се чува и користи (па и када се користи не троши се, већ обнавља – ре-продукује), због чега се расподела остварује само унутар заједнице, све до међусобних (инцестуозних) бракова, тако је и страст за штедњом Рајке Радаковић нешто што је потпуно затвара и постепено изолује од других, јер други су *трошак*, а Други, који се појављује у лику „дајце Владе”, јесте апсолутна отвореност другима – *суицидални* нагон за расипањем до смрти: „Ево, дан-данас, после више од тридесет година, она може да задрхти од сећања на тог веселника и да се растужи од помисли на његову

Овај ситан и нелеп сој људи радио је не мерећи време и не штедећи снагу све послове од најгрубљих до најфинијих. Још до у касну ноћ радило се при лучу. И двогодишња деца у кошуљицама, које су спреда краће због огромног трбушчића, доносила су, батргајући се, понеку згажену јабуку и инстинктом младунчета бцала је у ступу да не би пропала [...] Јер ништа од рода није смело пропасти. Све је пажљиво сабирано и све је морало бити вешто искоришћено и добро уновчено. (Андрић 1971: 228)

Такво схватање света није, међутим, условљено жељом за стицањем, за марљивошћу и штедљивошћу, већ је жеља за стицањем, поседовањем и прикупљањем свих материјалних добара које Бог Олујацима штедро дарује, тек последица особитог устројства ове заједнице, чија аутаркичност, самодовољност и одељеност потиче од немешања са другима (а не само од неке другачије схваћене радне етике), па када најаву Мостаркиног доласка у Олујаке задобије размере скандала, нечег „новог и нечувеног” (Андрић 1971: 226), што „старији људи у селу и у самој породици нису одобравали” (Андрић 1971: 226), онда и примарно својство заједнице, које креира све друге разликовне особине, постаје њена инцестуозност: „Жене се понајвише између себе. Зато, кад је неко с неким у далеком роду, да је степен сродства тешко одредити, каже се у целом том крају да су „олујачки род”” (Андрић 1971: 226). Затворена, самосвојна, самосакупљајућа и свесакупљајућа, инцестуозна заједница Олујака истовремено је одвојена (јер јој нико нема приступа изван ње саме) и бајковита (јер је предкултурална, предрационална и предисторијска).¹⁶⁴ Одабир бајке, као жанровског подтекста „Олујака”, стога је био не само потребан, већ и неопходан Андрићу да би о инцестуозном карактеру олујачких људи могао проговорити. Дobar познавалац народне књижевности, традиције и обичаја, али и историјских и антрополошких истраживања, Андрић је свакако морао познавати и Фројдове радове који се темом инцеста баве, посебно Фројдову студију *Тотем и табу*, објављену 1913. године, у којој је први пут изнета идеја о могућем (конфликтном) повезивању инцестуозног табуа са подсвесним, нагонским процесима који табу оспоравају, настојећи да га (снагом жеље) превазиђу:

Ми смо у овом излагању имали мало прилике да покажемо како се чињенице из психологије народа применом психоаналитичког посматрања могу видети у

нездраву и неодољиву страст да се раздаје, да расипа око себе снагу, здравље, новац, имање, на ону самоубилачку брзину којом је све то одбацивао од себе у неразумљивој жељи да се лиши свега, да остане го и сам” (Андрић 1967а: 34). Када се ове две крајности сусретну, Рајкиним заљубљивањем у Ратка Ратковића, који је слика и прилика „дајце Владе”, тада се „дајца Владо” раскрива као Рајкина другост, моментом истовременог инцестуозног препознавања и необузданог трошења, што је ситуација (онтолошки) истоветна оној коју налазимо код Мудеризовића у „Олујацима”.

¹⁶⁴ Андрић посебно подцртава телесни изглед Олујака, њихову физичку дегенерисаност и гротескну фигуру: „Олујачки човек је онизак, кривих ногу, широких али не правих леђа, несразмерно дугих руку, широка лица са спљоштеним носом и са црним малим очима безизразна али упорна погледа, великог врата који је при дну проширен тако да с трупом чини нераздвојну целину” (Андрић 1971: 225). Чак и у опису телесног изгледа приметна је тенденција да се појединачна тела представе као једно тело („Олујачки човек”), а и да се то једно тело у себи самоме да као нераздвојна целина. Између Олујака и новопридошле невесте и на овоме плану успостављена је потпуна разлика: „Она је била за две главе виша од младожење, а за три од највише жене у Олујацима. Била је витка али пуна, они су били сви од реда здепасти али жиливи; она је волела игру и песму, а они рад и неку мрачну замишљеност за коју се није могло видети чему води; волела је да се кити и негује, а то су њене јетрве гледале са чуђењем и осудом” (Андрић 1971: 227)

новом схватању, јер је зазирање од инцеста дивљака одавно схваћено као такво и не захтева даља тумачења. Оно што можемо додати његовој процени јесте констатација да је то изразито инфантилна црта и да се упадљиво подудара са душевним животом неуротичара. Психоанализа нас је научила да је први избор сексуалног објекта у дечака инцестуозан, усмерен на забрањене објекте, мајку и сестру, а открила нам је и путеве којима се особа током сазревања ослобађа привлачности инцеста. Неуротичар нам, пак, редовно показује део психичког инфантилизма, он или није у стању да се ослободи дечјих односа психосексуалитета, или се њима враћа (застој развитака и регресија). (Фројд 1984: 140)

Полазећи од пионирских антрополошких анализа овог феномена, а пре свега од Фрејзерове *Златне гране*, Фројдова књига улази у низ студија које формирају став о свеprisутности табуа инцеста у примитивним заједницама, а самим тим и у раним фазама развитака цивилизације. Међутим, тек ће Клод Леви-Строс, у својој структуралној антропологији, дати и коначан облик овој идеји, проглашавајући табуизираност инцестуозних односа универзалном:

Примитиван и иредуктибилан однос сродства, како смо га дефинирали, произлази, наиме, непосредно из универзалног постојања забране инцеста. То је исто што и рећи да у људском друштву један мушкарац може добити жену само од другог мушкараца, који му је уступа у облику кћери или сестре. (Леви-Строс 1977: 58).¹⁶⁵

Смештајући модернистичко приповедање „Олујака” (искључиво) у област ирационалног, Андрић као да иде на руку Фројдовим тезама о подсвесном пореклу инцестуозне жеље. Али, за разлику од Фројдовог психоаналистичког дискурса (као и од дискурса антропологије и структуралне антропологије) који питање инцеста остављају изван могућности рационално утемељене елаборације, због чега ће Леви-Строс табу инцеста видети као универзалију, а Фројд сматрати да је процес преласка са инцеста на табуизацију инцеста необјашњив, Андрић о инцесту приповеда (уз отклон двоструко наглашеног фикционог одмака, јер је приповест истовремено и бајка, чак и када је то приповедање представљено као негатив казивања или као прећуткивање, оно о чему се не може експлицитно говорити). Приповедивост инцеста (као бајке о Олујацима) уз то прати и супротност у одређивању везе тотема и табуа, која је, за Фројда, закономерна, у смислу забране и казне, док је та веза за Андрића закономерна у смислу очувања инцестуозне заједнице.¹⁶⁶ Читава приповетка припада инцестуозном, дакле предисторијском, а

¹⁶⁵ У „Олујацима” такав облик уступања, доласком Мостарке, освешћује инцест као табу у заједници која ту табуизираност дотле не познаје, јер „све док је инцест допуштен, он не постоји, сигурно, али више нема љубавне страсти. Сексуални односи су ограничени на стварање потомства, или боље, они уопће не постоје” (Дерида 1976: 341). У прилог Деридиној тврдњи иде и чињеница да је Мудеризовићева ушрашеност од сексуалности са невестом такође резултат осећаја да ни та сексуалност не припада више сексуалности инцестуозног, чија је улога искључиво репродуктивна. Уласком Другог у свет који се ре-продукује (у коме се знакови понављају у неугрожаваном континуитету) структура тог света се неповратно урушава, отварајући се ка поретку модерности, где оно што је било (самодовољни) знак, постаје означитељ новог (немогућег) означеног.

¹⁶⁶ Насупрот аргументу о универзалности табуа, Фројд ипак претпоставља и постојање једног сасвим другачије устројства у предисторији, али га намах и одбацује као непојмљиво, али и неvezано за основну Фројдову тезу да су установљавање тотема и табуа инцеста процеси који настају истовремено: „Скоро свуда где влада тотем – постоји и закон да *припадници истог тотема не смеју да ступају у међусобне полне, па*

катастрофа уништења, Мудеризовићевих убистава и самоубиства и, најзад, спаљивања села, кореспондира са тренутком уласка у историјско време, са пристизањем аустријских трупа и окупацијом Босне¹⁶⁷: „Стари су људи говорили да је Швабо заузео целу Босну, али без Олујака. У тој шали има тачности утолико што Олујаци за време окупације готово и нису постојали, јер су погорели мало пре доласка Аустријанаца” (Андрић 1971: 226). Занимљиво је да и Дерида говорећи о преласку са инцеста на табу, овај прелазак означава као катастрофу (лом), а да се универзалност забране, затим, ишчитава искључиво кроз своје последице, постајући на тај начин оно што је као траума потиснуто у неисторијско, недруштвено, некултурално:

Друштво, језик, повијест, артикулација, једном ријечи надомјештење, рађају се дакле истовремено као и забрана инцеста. Она је *лом* (курзив Ћ.Р.) између природе и културе [...] Ту дакле постоји немогућност показивања ствари, али немогућност није природна, Rousseau то и сам каже; она више није елеменат културе, један од многих, јер је она света и свеопћа забрана. Она је елеменат сâме културе, скривено поријекло страсти, друштва, језика: први надомјестак који опћенито дозвољава замјену означитеља означеним, означитеља другим означитељима, што потом омогућује расправљање о разлици ријечи и ствари. Толико опасан надомјестак да га је могуће показати само посредно, на примјеру његових последица. (Дерида 1976: 343)¹⁶⁸

према томе ни брачне односе. То је са тотемом повезана *егзогамија*. Ова строго спровођена забрана је врло значајна. Она уопште није резултат онога што смо до сада сазнали о појму или својствима тотема, стога није разумљиво како је она доспела у систем тотемизма. Ми се зато не чудимо што неки истраживачи управо сматрају да егзогамија првобитно – како по настанку тако и по смислу – није имала ништа заједничко са тотемизмом, већ да је без неке дубље везе уведена у једном тренутку када су постала неопходна женидбена ограничења. Било како било, јединство тотемизма и егзогамије постоји и оно је, као што се показало, врло јако” (Фројд 1984: 126). Ако Фројд назначавача апсолутну условљеност тотема и табуа, у „Олујацима” је овај однос посве супротан. Привилегујући симболички статус ораховог дрвета и плодова, који од свега што у Олујацима рађа и успева, рађају онајбоље, Андрић им придодaje значење и вредност тотема. Ораси се најпре појављују у улози тотема-заштитника, који чува неповредивост изолованог олујачког села: „Олујаци су окружени венцем орахових дрвета, старих и младих” (Андрић 1971: 225), док се, на крају приповетке, тој заштитној улози придодaje и ритуална улога, кроз обред прекривања згаришта Мудеризовићеве куће у којој су убистава и самоубиство извршени: „Само онај Мудеризовићев кућерак, у коме се десила необјашњива несрећа, не би поново саграђен. Зараванак на ком је он раније стајао, уколико се у стрмим Олујацима може говорити о зараванку, остаде пуст, као безимена ледина. На њој су у сунчане дане олујачке жене простирале платно и сушиле орахе” (Андрић 1971: 233). Као и у обредима осигуравања гроба да се покојник „не поврати”, и ово прекиравање треба да обезбеди неповратност ситуације у којој би заједништво Олујака изнова било поремећено. Ипак, згариште/гроб постоји, па и будућа егзистенција Олујака не може бити „као пре”, јер је у простор уписана траума која узнемирава и подсећа на могућност понављања трауматичног догађаја.

¹⁶⁷ Колико је ова чињеница увод у историјско време, толико је и увод у време просветитељства и рационалности, што Андрић казује на почетку „Аниких времена”: „Шездесетих година прошлог столећа продирала је и у најудаљеније крајеве ове земље неодређена али јака жеља за знање и бољим животом који знање и просвећеност доносе собом” (Андрић 1971: 155).

¹⁶⁸ У свом познатом тексту *Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука*, Дерида ће неуралгичну тачку Леви-Стросове структуралистичке етнологије и антропологије видети у забрани инцеста, којој се приписује значење универзалности. С обзиром на то да се ова забрана не може сместити ни у област природе, нити у област културе, она нарушава бинарну опозицију природа/култура, представљајући разлику која онемогућава потпуно извођење Леви-Стросовог структуралистичког система: „Скандал је очигледно само у *оквиру* система појмова који оверавају разлику између природе и културе. Отварајући своје дело *factum* забране инцеста, Леви-Строс се стога поставља у тачку у којој та разлика, која је увек важила као да се разуме од себе саме, бива избрисана или порицана. Јер, од тренутка када се забрана инцеста не да више мислити кроз опозицију природа/култура, више се не може рећи да је она скандалозна чињеница језгро непрозирности у

2.2.3. Лепота као андрогини знак

Оно што иницира катастрофу и Мудеризовића тера у патолошку љубомору и у насиље над другима и собом јесте долазак Мостаркиног брата. Ако је до тог тренутка љубомора неоснована, јер се Олујаци одвајају од Мудеризовића и његове невесте онолико колико се и Мудеризовић одваја од њих, опасност од губитка, са братовљевим доласком, постаје реална, не само зато што сестра захтева да буде одведена из Олујака, што би био рационално одмерен разлог за чије поимање помрачена свест јунака скоро и да није способна, већ зато што Мудеризовић у брату препознаје конкурента. Пошто припада заједници у којој инцестуозног табуа нема, Мудеризовићева љубомора није патолошка, са становишта те заједнице, јер није ни потиснута. Он, међутим, не може да освести оно што би за рационално утемељено, цивилизовано друштво, па и примитивна друштва о којима говоре Фројд или Леви-Строс, било нормално, а то је да постоји табу такве жеље. Андрић се, притом, не зауставља на поменутој мотивацији, већ је и додатно симболички усложњава, градећи двојничку слику брата и сестре, чија се лепота у ова два тела међусобно препознаје, као слика у слици: „Тога брата је волела више од све остале браће и био је права њена слика (курзив Ђ.Р.), висок, леп, плаве густе косе и загаситих очију” (Андрић 1971: 229). Брат и сестра се од Олујака разликују не само телесно, што је већ наглашено у поређењу Мостарке и олујачких жена, него је њихов однос и њихово међусобно огледање до крајности сублимирано у слику савршене, етеричне, готово нематеријалне лепоте.¹⁶⁹ Симетрија која лепоту конституише (уз стално Андрићево истицање асиметричности према Олујацима и асиметричног изгледа самих Олујака) и њен андрогини, симбиотички потенцијал граде изразито платонистичко виђење лепог у Андрићевој приповеци.¹⁷⁰ Парадоксално делује да

оквиру мреже прозирних значења; то није скандал на који се наишло и с којим смо се сусрели на пољу традиционалних појмова; забрана је оно што измиче појмовима и сигурно им претходи и то вероватно као предуслов њихове могућности. Могло би се, можда, рећи да цела философска појмовност која твори систем са опозицијом природа/култура јесте створена да остави у области *немишљеног* (подвукао Ђ.Р.) оно што је омогућује, то јест порекло забране инцеста” (Дерида 1990: 139). Може се рећи да су „Олујаци”, као приповетка која тематизује трауму нарушавања границе историјског/неисторијског, природног/културног, инцестуозног/неинцестуозног, у своме исходу слика и прилика једне, на овај начин, „рањене” структуре, то јест структуре која у своје будуће бивање уписује рану (и њен несрастиви ожиљак) Мудеризовићевог злочина.¹⁶⁹ Поређење брата са анђелом, поред примарног значења да се у брату препознаје спасилац, указује и на то да сједињење брата и сестре, једнако лепих и у лепоти огледајућих, води симболичком препознавању бесполне и нетелесне (анђеоске) лепоте која овом симбиозом настаје. Анђеоска фигура као фигура спаситеља, гласника кога Бог шаље у помоћ увцељеној сестри, да оживи мртвог брата и пошаље га у походе, појављује се и у већ споменутој балади „Браћа и сестра”: „Силазак анђела на земљу и поступање по божијем налогу у подземном свету, повезује одједном и неочекивано (као што бива у баладама) бескрајно раздвојене просторне тачке и сажимају их у један приказ и тренутак. Он припада сусрету сестре с мртвим братом продахнутим дахом (душом) анђеоским” (Крњевић 1997: 43).

¹⁷⁰ Пишући о роду андрогина, као трећем роду, постојећем на самим почевима стварања света, Платон уједињује ова два идеала у један. Хермафродит је истовремено биће савршено у своме стапању мушког и женског принципа и у својој (савршеној) симетричности (заокружености): „Јер, некадашња наша природа није била иста каква је сада него друкчија. Испрва су била три људска рода, не као сада само два, тј. Мушки и женски, него је био још и трећи, који је припадао и једном и другоме роду и од кога је данас још само име остало, а њега сама је нестало: мушко-женски (андрогини) род, наиме, био је тада једно и по лику и по имену, састављен од оба рода, и мушког и женског, а сада није ништа до само име које се надева за поругу. Затим, цела прилика сваког човека била је округла: леђа и стране имале су облик круга, а имао је четири руке, и ногу исто толико колико и руку, и лица два на округлу врату, сасвим једнака, а главу између та оба лица, која су

такав начин конституисања лепог јесте истовремено материјалан, те стога подложен уништењу (Мудеризовићеве претње убиством реализују се тек са братовљевим доласком, он их може убити само ако су заједно), и нематеријалан, чему су доказ и потпуно сагорела тела брата и сестре, од којих остаје само „безоблично комађе”: „Међу сагорелим гредима нађоше трагове пострадалих. Од Мудеризовића је остао црн, ситан, огорео леш, а од сестре и брата само безоблично, разасуто, опаљено комађе” (Андрић 1971: 233).¹⁷¹ Међутим, лепота се, као онтолошки феномен, у платонистичкој естетици и еротологији појављује у привилегованом виду управо кроз способност или квалитет истовремене материјализације и идеализације:

Да би Идеје постојале као апсолутни узор, потребна је њихова одвојеност; али да би сеоне назреле као такве, потребан је постепени елан целокупне људске природе, од њеног најдубљег чулног корена. То, дакако, није једини пут до Идеја код Платона; у *Фаидону* он је изнео пут к њему кроз катарзу која најрадикалније „разграничава објективно биће према субјективном привиду” (Касирер); у *Држави* приближавање Идеји добра бива кроз идеалну правичност. Ипак та два пута немају важност пута Еросова, ни по концентрисаности на циљ ни по убедљивости самог циља. То је свакако најгенијалнији творачки потез Платонов: истицање, међу Идејама, Идеје лепог као једине која може имати свој видљив одраз у чулном свету, и Ероса као неопходног вође ка њој самој, а тиме и ка осталим Идејама. (Савић Ребац 2015: 869-870)

Код Андрића овај моменат објављивања (приказања) лепоте јесте и тренутак њене слабости и подложности уништењу. Да убиство не прати и самоубиство, могли бисмо казати да немогућност поседовања у сексу отвара могућност поседовања у уништењу, у тренутку када се лепота објављује (материјализује). Међутим, самоубиство је сигнал *постојаности трауме*, тако да убиство без суицида не може донети задовољење. Оно што се појављује као (макар и делимично) задовољена жеља за заједништвом (припадањем) могуће је само у заједничкој смрти. Забрављујући врата и затискујући све пролазе на кући кроз које би се могло провући и спасти од ватрене стихије, Мудеризовић обезбеђује заједничко умирање:

била окренута на супротну страну једно од другога, само једну, и четири увета, и два стида, и остало све онако како свако себи по овоме може замислити” (Платон 2008: 40-41)

¹⁷¹ Платонистичком виђењу лепог припада и ова разлика у материји од које су саздана тела брата и сестре, са једне стране, и Мудеризовићево тело, са друге. Материјално, који се лепота оваплоћује, тоне у безобличност, јер то и није карнална материјалност, колико објављивање материје нематеријалног, односно, по Аници Савић Ребац, материје која је истовремено и идеја и материја. Та је разлика, у Платоновом *Тимају* и термилошки разјашњена опозицијом између *материје* и *материјалног*, која прати већ познат однос *материјалног* и *идеалног*. Наиме, док је материјално само несавршени, али стални и обликом постојан, одраз недомашивог идеалног, материја је оно што је обликом нестално и нефиксирајући, а елементарно, од кога се материјалност гради у сталном протицању: „И зато оно што ће у себе примити све родове треба да буде лишено свих облика, као што је то случај са мирисавим помастима које људи праве на вештачки начин па започињу тиме што саму основну течност која ће у себе примити мирис праве што је могуће безмириснијом; а тако и они што смерају да утисну некакве ликове у неку подлогу не дозвољавају да на њеној површини преостане било какав ранији разговетан лик, него је у највећој могућој мери изравнавају и глачају. Исто тако и ономе чему предстоји да на леп начин, више пута и целом својом протежношћу прими у себе слике свих вечних бића, доликује да самом својом природом буде изван свих облика” (Платон 1981: 91).

Споља је долазио шум као да неко нешто ради око капка на прозору. Младић приђе томе једном прозору. И он је био затворен; нешто тешко је било наваљено споља. Узалуд је упирао. Ту се оштро осећао мирис дима. Брзо пређе собу, откључа врата која су водила на ниски докшат, али и врата су била подупрта нечим тешким и могла су се само одшкринути. Кроз мали отвор покуља оштар и загушљив дим од гаса и запаљеног сена. Као избеумљен, младић се баци целим телом у онај мали отвор који су врата допуштала, не би ли га проширио колико му је потребно да се провуче. Уто га неко из мрака удари по глави нечим оштрим и тешким као мрачна и безгласна муња. Затетура се уназад и клону насред собе. А кроз онај уски отвор на вратима, кроз који је младић из Мостара настојао узалуд да се пробије, увуче се ситни и жилави Мудеризовић, са великим ножем скривеним за леђима. Закључа врата кроз која је све јаче навирао дим, задену кључ дубоко за појас и приђе својој жени, која је, занемела од ужаса, ширила руке над онесвеслим братом. (Андрић 1971: 231-232)

Мудеризовићев страх и љубомора нису без основа, нити је Мудеризовић толико у криву да би се његова посесивност прогласила патолошком и, на тај начин, ставила ван расправе (тумачења). Није истина ни да припадност инцестуозној заједници, која би љубомору учинила оправданом, бива јединим разлогом за уништење других и самоуништење, јер онда не би постојала траума одвајања од заједнице, а у афекту би било извршено убиство, али не и суицид. Истина је да у Мудеризовићу постоји, као подсвесни дамар или мутно предосећање, жеља да се поседује један ерос који се поседовању опире, а да Мудеризовић, трагом свога олујачког погледа на свет не уме друго до да поседује све. Модернистичко искуство света, као што нам је познато, отвара се, као процеп, пукотина провалија (можда иста она кроз коју се Мудеризовић, својим жилавим и окретним телом, на силу увлачи) управо из тог непоседовања, где навика да се увек могло имати све наједном постаје траума да се, са истим поседовним рефлексом, не може имати оно што претходно поседовање чини бесмисленим. Мудеризовић се одбија од невестине постеље, јер зна да је тако не може имати, али је не стиче ни у смрти. На згаришту остаје сачувано и Олујацима враћено његово неизобличено, несиметрично, и даље „олујачко” тело.

2.3. Хомоеротичност и суицид – Костаке Ненишану

2.3.1. „Хомоеротичко” преозначавање – мушкобањаста жена и феминизирани мушкарац

Уместо потраге за лепотом, која је у Андрићевој прози по правилу смештена у лепо женско биће, Костаке Ненишану, један од јунака последњег (недовршеног) Андрићевог романа, узалудно трага за женом, па се, отуда, и природа трауматичног процеса посве мења – на месту недохватне лепоте појављује се недохватност жене. На први поглед, траума Костаке Ненишануа је хомоеротичност, па се и његова потреба за женом јавља искључиво као резултат неиздрживог притиска средине. У ту трауму уписује се и кључна разлика између Ненишануа и Омерпаше Латаса, пошто код главног јунака романа ни трауме нити трауматичне (само)упитности нема. Омерпашин незасити сексуални апетит наизглед не прави никакву разлику у полу оних са којима општи и једнако је отворен свима, и женама и девојкама, и дечацима које му његов кавецибаша, Ахметага, непрестано подводи:

Са свима тим многобројним и сложеним задацима Ахметага је још некако и излазио на крај. Најтеже му је било са пословима које је стварало Омерпашино велико, ћудљиво и безобзирно сладострашће. Он је морао да проналази и набавља младе жене, девојке, а последњих година и девојчице и дечаке, да их приводи кришом од света, у првом реду од сплеткарске и љубоморне чељади из харема, и да их чува, прикрива, храни и подводи кад треба, а исплаћује и склања господару с очију кад више нису били потребни и кад би могли постати тешки и опасни (Андрић 1981: 118)

Траума хомоеротичности, међутим, изостаје код Омерпаше из два разлога. Најпре, иако захтева да му се, поред девојчица и жена, подводе и дечаци, Омерпаша не показује никакво интересовање за зрелије мушкарце, а не допадају му се ни мушкобањасте жене, па Ахметага одбија да за пашин харем узме Анђу, у коју се Костаке безнадежно „заљубљује”:

Ахметаги је и сада било јасно да је Ивка довела ову стаситу „рођаку” да би је он видео и проговорио можда о њој тамо где треба.

То је вређало његову гордост човека из Конака и његово професионално самољубље. Значи – мислио је у себи – да свака пеза у Сарајеву зна за сераскерову слабост према девојачком месу и, што је још горе, свака дрско мисли да може што год хоће довести у Конак и понудити и зарада јој не гине. А затим, он је зано унапред да ова развијена и снажна девојка са чистим, отвореним лицем, али нечим дрским, изазивачким у очима, није имала изгледа да се свиди Омерпаше који никада није волео ту врсту девојака-атлета и мушкобана, а откако је старији, још више нагиње меком и податљивом типу жене крхких дечачких облика (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1981: 211)

Са друге стране, називајући оне са којима паша, у свом харему, општи, *месом*, Ахметага упућује на то да Омерпаша у ове односе улази искључиво да би задовољио своје нарастајуће телесне прохтеве, због чега извор задовољења постаје неважан, а из вида се губи било какав појам о егзистенцији или идентитету другог у том односу:

Јер сераскер је тако слеп и незаситљив, ћудљив и самовољан у својој страсти и похоти, тако једно са својим прохтевима и тако огрезао у њима, да жене, девојке и дечаке, предмете своје похоте, више и не замишља као живе људе који су постојали пре него што их је он видео и пожелео и који треба да постоје и после тога. (Андрић 1981: 120)

Ако је суицид Грегора Федуна био изазван извитоперењем заводљивог обећања, које је под ферецом турске девојке требало да крије наслућени идеал ванредне лепоте, а раскрило се као, истина лепа, али зла и идеалу сасвим непримерена Јеленкина појава снажне и отресите, рекло би се изнова, мушкобањасте жене, која са тим крхким идеалом нема никакве везе, онда је у случају Костакеа Ненишануа, пројављена једна сасвим супротна жеља, усмерена ка ономе што би за Федуна било изневерење жеље (њено демаскирање). Јеленкина појава, у тренутку када Федун схвата своју заблуду и по први пут сагледава (утеловљену) истину онога што се испод вела скривало, описана је саобразно Ахметагином виђењу Анђе у Конаку Омерпаше Латаса:

Била је она муслиманска девојчица од синоћ, само без бошче, гологлава, са смејим тешким плетеницама које су се овлаш држале око главе. На њој су турске шарене димије, али остало одело, кошуља, појас и јелек, било је као у српских девојака по селима на високој равни изнад касабе. Без бошче, она је изгледала *старија и јача* (курзив Ђ.Р.)” (Андрић 1971а: 202)

Поред тога, важно је да се у Јеленкином (демаскираном) лику, непрекидно истиче двојство – борба двају природа – нечега што је (у њој) сачувано као неискварено, детињасто и онога што већ постаје ружно, зрело, дрско: „И њена се горња усна згрчи и подиже на десној страни увис, а цело лице јој дође одједном многог старије, искусно, дрско и ружно. А кад се та усна нагло умирила и спустила, њено лице је добило опет детињски израз неке љупке и несвесне смелости” (Андрић 1971а: 205). Та двојност ће се у *Омерпашу Латасу* расути у две различите жеље: пашину, за поседовањем и сексуалним искоришћавањем девојчица и дечака, и Костакеову, која управо тражи Анђину грубост, дрскост и искуство наложнице, за пашин харем неприхватљиве. Притом је пашина жеља такође раслојена и у тој раслојености конфликтна, што има озбиљне последице за саму Андрићеву поетику, која се у *Омерпашу Латасу* помера ка неостваривости и истрошености модернистичког погледа на свет. Жеља је немогућа, па и паша вечито незадовољан, упркос моћи коју поседује да може изабрати предмет задовољења без икаквих препрека, јер у себи сажима два, међусобно супротстављена начела, од којих је једно тежња ка инфантилном, бесполном обележавању предмета жеље, а друго, третман тог предмета као *меса*, то јест као простог објекта задовољења. Јаз који се ствара и који изазива незадовољство и незаситост Омерпаше Латаса истовремено је призив инфантилног, бесполног, девојачко-дечачког идеала лепоте, какав налазимо у „Олујацима”, у споју брата и сестре, који је материјализација андрогиног платонистичког ероса, и грабежљивог, насилног присвајања које се испољава као чист, анимални нагон. Позицију ероса, изграђеног у ранијој прози, Андрић иронизује и приказује немогућом, не зато што је тај ерос сада неухватљив, јер он је то одувек био, па ни зато што је насилан, јер је и у „Олујацима” крајње присвајање опет насилно (као и у „Мустафи Мацару” или приповеци „За логоровања”), већ што се квалитет жеље изменио, па када жеља више не потиче трауму бића, које је насилно у очају што не може имати оно што се даје као човеку недоступна целина ероса и лепоте, онда те трауме и нема у смислу двојке

модернистичке освешћености која и призива и онемогућава метафизику жеље. Сексуални табу, који је Мудеризовићу несвесно објављивао да се жеља за поседовањем не може реализовати у сексу, открива сада, као и у Црњанскомом *Роману о Лондону*, да је нова жеља *искључиво сексуална*, а да се простор (не)задовољења више не приповеда, нити дефинише, јер је укинута у својој непредстављивости, тако да од њега остаје само нејасни извор нелагоде и неипуњености, упућен ка нечему што више и не постоји. Преегзистенција жеље, тај, у „Мустафи Маџару” исказан, (очајнички) напор да се досегне „жељена жеља”, у *Омерпашин Латасу* је преегзистентна жеља која се (са несвесном нелагодом, наместо несвесног (деструктивног и аутодеструктивног беса) сећа онога што је као жеља жеље већ заборављено.¹⁷²

¹⁷² Роман који започиње, за Андрића парадигматичном причом о лудом Осману и његовој потрази (трчању) за недостижном лепотом, изневерава тај (поетички) идеал, који постоји само *пре „доласка”*, док је долазак Омерпашин истовремено и сигнал радикалне промене у односу према лепоти (однос неразумевања врхуни у наредби, касаблицама *несхватљивој*, да се Осман, за казну што је искочио пред Омерпашину пратњу, ухапси и убије). Предмет (еротске) жеље, притом, није измењен, јер пашин одабир непогрешиво указује на, и даље, присутан, идеал античке андрогинности, али је измењен квалитет жеље, чији примарни захтев више није естетско, већ сексуално задовољење: „Је ли реч о бисексуалности Грка? Ако се под тиме подразумева да су они могли истовремено или наизменично волети дечаке или девојку, да је ожењен човек могао имати своје *paidika*, да је било уобичајено да се мушкарац, после превасходно »дечачких« склоности у младости, касније окрене женама – заиста се може рећи да су Грци били »бисексуалци«. Међутим, ако пажљивије размотримо начин на који се промишља овај двоструки однос, упутно је да запазимо како Грци у њему нису разликовали две врсте »жудње«, два различита или супарничка »нагона« за које ће се одредити мушкарчево срце или његов сексуални прохтев. О »бисексуалности« се доиста може говорити ако при томе имамо у виду слободу избора између два пола која је постојала код Грка; али, ова могућност није подразумевала двоструку, двозначну и »бисексуалну« структуру жудње. Грци су сматрали да се било за мушкаром било за женом, сасвим свеједно, осећа жудња због чежње коју је природа усадила у људско срце – чежње за онима који су »лепи«, без обзира на њихов пол” (Фуко 1988: 184). Ако, по Фукоу, жеља за лепотом, у антици, претеже, над сексуалном жељом (па и зањеним полним обележавањем, које неминовно ствара табу бисексуалности), пашина незаситост стоји у супротности и са модернистичком онемогућношћу оних Андрићевих јунака који у лепоти препознају сувишак неприсвојивог (метафизичког), из чега настаје трауматични однос према лепом. Усмерена искључиво на себе, (хипер)сексуализована жеља у потпуности одбацује другог – прождире га, а трауматизована је само у незајажљивости (и сталном увећавању) својих апетита. Инсистирајући на радикалности (крајности) овог захтева, како би у свом последњем роману указао на поетички преврат, пост-модерно одбацивање (поништавање) Другог, Андрић, што је парадокс своје врсте, заправо доводи Омерпашину сексуалност у питање, јер чак и када се у сексуалном чину Други види *као месо* које треба присвојити, мора постојати макар и минимум узајамности да би уопште било чулног уживања: „На тај начин, откривање меса другог догађа се помоћу мог властитог меса; у жељи и у миловању које је изражава отјеловљујем се да бих остварио отјеловљење другог, а миловање ми, *остварујући* отјеловљење другог, открива моје властито отјеловљење, што значи да постајем месо да бих навео другог да оствари *за-себе* и *за мене* своје властито месо, и моја миловања чине да се моје месо појави за мене такво какво јесте за другог, *чинећи да се месо појави меси*; чиним да он ужива у мом меси преко свог меса, да бих га присилио да се сам осјети као месо. И тако се *посједовање* истински појављује као *двоструко узајамно отјеловљење*” (Сартр 1983 II: 390-391). Уколико је обострана инкарнација услов чулног поседовања (и уживања), Омерпашина сексуалност не постоји, пошто (чулним) призивањем другог нема шта да пробуди у себи (Омерпаша је приказан као унутрашња празнина, као празни трансфер знакова моћи који његово приватни и јавно биће готово нетрауматично сједињује). Неутажива сексуална жеља је отуд само још један вид Омерпашине (десекуализоване) моћи која тежи уништењу других јер „не можемо опајати тијело другог *као месо* у својству изолованог предмета који са другим *овим* одржава чисто спољашње односе. То важи само за *леши*” (Сартр 1983 II: 348). Између Омерпашине десекуализоване сексуалности и Костакеово десекуализованости, постоји, дакле, дослух, који се остварује у жељи да се други поседује искључиво кроз уништење. Разлика је само у снази трауме, која је, код Омерпаше умерена у страну (скоро непрепознатљива), јер је надомешта позиција апсолутне моћи (пашине жеље не могу наићи на отпор код другог), док код Костакеа траума долази

Ако је код Омерпаше простор жеље испражњен, јер је и сам паша биће пражњења, константног трансфера знакова, те готово и да нема разлике између пашине јавне и приватне фигуре, о Костакеевој жељи се приповеда. Она се чак смешта и у област сна, што треба да назначи андрићевски (али и модернистички, дисовски на пример) сан о лепоти, а сада сан о жени, који застуре, преузима и, подземним радом жеље, постепено поништава и разара Ненишануово јавно биће, с почетка приповести дато као једино за које приповедање може да зна:

Таквим својим радом, тај чудновати мајордомус брзо је постао једно од сераскерових чуда о којима је Сарајево причало. Али сумње нема да у њему, његовом раду и његовој манијачкој упорности треба захвалити што је Омерпашина кухиња чувена и што му цариградски везири могу на њој позавидети. А у ту кухињу жив се узидао и заробио Костакее Ненишану. Нико не зна и нико се не пита шта он ради осим овог посла, како живи, и да ли живи [...] А његова соба, са пространим предсобљем, још неким собичцима, ћошковима и са великим доксом, сачињава читав мали стан. *То је његов свет у који нико нема приступа* (курзив Ђ.Р.). Ту он проводи своје слободно време. Те просторије, које чисти увек иста жена, застрте су, како се прича, нарочитим тканинама разних боја и украшене сликама и гравирама *о којима се у Конаку шапуће као о очудној и срамотној ствари* (курзив Ђ.Р.) [...]

То је било све, *све што се зна* (курзив Ђ.Р.). Узалуд су се мучили беспослењаци и оговарачи да открију неке „скривене” особине овог за њих загонетног човека; и како нису налазили ни могли да нађу оно чега нема, упуштали су се у произвољна нагађања и измишљања при чему је свако несвесно приписивао Костаћу понешто од сопствених жеља, склоности и страховања које је крио у себи и носио кроз живот. (Андрић 1981: 210)

Иако се знање о Ненишануовом приватном животу представља као другима недоступно, а сам мајордомус изгледа тако да се чини да је сасвим поистовећен са својим послом-функцијом, Андрић ће већ од првих увида у Костакеев животни пут, године формирања, начин доспевања у пашин Конак и описе скривених помисли и жеља, успоставити два паралелна тока, од којих је јавна личност, једина видљива, тек компензаторна у односу на оно што је у Костакееу потиснуто, скрајнуто, а што ће у сусрету са Анђом добити могућност да нагло, еруптивно и трагично избије на површину. За разлику од Омерпаше, који је празно јединство унутрашњег бића и његове спољашње манифестације моћи – улоге царског сераскера, што се најбоље уочава у пашином унутрашњем монологу (аутобиографији) током сликања портрета, Костакее Ненишану, управо супротно, оличава потпуно размимоилажење ова два момента, јер оно спољашње ту је само као маска, као облик и начин прикривања трауматичног језгра које не сме бити откривено, нити предочено. У том смислу, Ненишану је близак Латифаги Карађозу, неприкосновеном владару казамата у *Проклетој Авлији*, код кога је подвојеност јавне и приватне личности наглашена одвајањем простора рада и становања:

Већ прве године Латиф је, кад му је отац умро, продао велику, лепу очинску кућу у Новој махали и купио једно запуштено имање изнад саме Проклете авлије. Све у кипарисима, оно је *личило на запуштено острво* (курзив Ђ.Р.) или старинско

у први план, будући да његова жеља наилази на одбијање и код једне жене коју могу поседовати сви изузев њега (што је позиција апсолутне немоћи која онда мора ескалирати у убиству и самоубиству).

гробље. *Од Проклете авлије било је одељено сеновитом раселином са шумом племенитих дрвета и читавим системом разних ограда и високих зидова* (курзив Ђ.Р.). Ту је, поред богате, живе воде, међу старим дрветима, *саградио лепу кућу, која је гледала на противну страну падине и тако била заштићена од јужног ветра и нездравог задаха из арсенала и пристаништа* (курзив Ђ.Р.) Кућа је имала велико преимућство да је и врло удаљена од Проклете авлије и врло близу њој. (Андрић 2004: 25)

На другој страни, прикривање је омогућено и особитом способношћу коју оба поменута јунака, али и Омерпаша Латас, поседују, да своје приватно (интимно) биће могу прекрити маском. Та је способност различита, како због онога што се маском скрива, тако и због различитих могућности у погледу потпуног или делимичног затварања лика. Код Карађоза, који је „савршен глумац” ова моћ невероватних преображаја и чудесне еластичности лица које је у непрекидној промени и прилагођавању захтеваној улози, најинтензивнија је и најуспешнија, јер Карађоз поседује део личности (приватне-трауми подложне) који треба сакрити, а који је неприповедив и нерастумачив, те се унутар те неприповедивости прича о Карађозу појављује као траума приче – хипертрофирана, и стога непоуздана, нарастајућа фикција:

То лице могло је да се стеже и растеже, мења и преображава, од израза крајњег гнушања и страшне претње до дубоког разумевања и искреног саучешћа. *Игра очију у том лицу била је једна од великих Карађозових вештина* (курзив Ђ.Р.). Лево око било је редовно готово потпуно затворено, али се између састављених трепавица осећао пажљив и као сечиво оштар поглед. А десно око било је широм отворено, крупно. Оно је живело само за себе и кретало се као неки рефлектор; могло је да изађе до невероватне мере из своје дупље и да се исто тако повуче у њу. Оно је нападало, изазивало, збуњивало жртву, прикивало је у месту и продирало у најскровитије кутове њених мисли, нада и планова. Од тога је цело лице, наказно, разроко, добивало час страشان час смешан изглед гротескне маске. (Андрић 2004: 27-28)

Са истом успешношћу глуме и истим играма неухватљиве мимике, преображава се и лице Омерпаше Латаса, с тим што је интензитет преображаја слабији¹⁷³ неголи у Карађозовом случају, јер Омерпаша не скрива унутрашњи расцеп, већ је његова игра искључиво усмерена на дипломатска надгорњавања и на вештину да суверено одржава своју позицију политичке моћи. Лице које ту моћ показује у неприкривеној суровости Андрић и види као „право” пашино лице, па нема ни потребе за потпуним сакривањем, јер се испод прикривеног објављује само празнина (истина моћи), а не траума. „Право” лице постаје саставним делом маске, по потреби долазећи до израза, што, парадоксално, значи да је лице у тој употребљивости и само маска, а потпуно разлучивање је немогуће, јер *лица заправо и нема*:

Сад, кад је стајао, могло се боље видети његово лице, његова још прилично црна и за турског официра необично дуга коса, која је бујно навирала испод загаситоцрвеног феса, везивала се са проседом кратком брадом и стварала оквир за

¹⁷³ То, наравно, не значи да тај интензитет није снажнији у погледу поетичких консеквенци, јер ситуација непостојања скривенога бића наглашава Андрићев раскид, у овом роману, са траумом расцепљености бића, која је основ модернистичке поетике.

његово правилно лице маслинасте боје на коме су много места заузимале очи. *Игра тих очију привлачила је сву пажњу слушалаца и мењала израз сераскеровог лица, и то не увек у складу са оним што је говорио* (курзив Ђ.Р.). Те очи су биле мрке, пуне неког шумског мрака и хлада, час смеђе, паметне и помало тужне, час кадифасте, бадемасто извијене, могло би се рећи: готово женски лепе, да се из њих није повремено јављао неочекиван, зелен и опасан сјај [...]

Код тих речи, изговорених неочекивано танким гласом, сераскерово лице нагло се измени. Најпре се згрчи у ружну гримасу, па се онда нагло опусти, доби неки загонетан, обешечачки израз, и разли се у монголску маску у којој од његових крупних очију није остало ништа до две црне косе пруге. Све је то трајало само део секунда. Као варљив блесак распинула се и та маска, а испод ње се опет указало *право Омерпашино лице* (подвукао Ђ.Р.), мирно и правилно, са убилачки повијеним и састављеним обрвама изнад огромних осенчених очију, из којих је на махове избијала нека хладна, брза ватра и гранитнозеленим сјајем преливала образе, браду и бркове. (Андрић 1981: 29-30)

Најслабијег је интензитета Костакеово настојање да маскирањем начини раселину између свога бића и свог јавног деловања. У овом случају, непотпуно преображено лице одаје трагове трауматизованог бића, те се задржава веза (континуитет) лица и маске, метафорично показана немогућношћу да се прикрију или игри подреде *очи*, што је за Карађоза и Омерпашу кључни елемент који указује на снагу и успешност трансформације:

Такво је његово лице кад је Костаке сам, брижан и замишљен, *а брижан је и замишљен кад год је сам* (курзив Ђ.Р.). Али чим је са људима и у разговору, то лице се мења, и може да се мења на више начина, већ према томе да ли Костаке разговара са вишим од себе, са нижим или себи равним. Танк усне се тада ослобађају оног сталног грча и могу да сипају речи, ласкаве и љубазне, или одсечне и хладне и љутите и оштре. Поглед плавих очију постаје заводљиво мек и пријазан, или равнодушан, или чак тврд и убојит, са модрином челика. Уопште, његово лице је способно за велике промене, и то нагло и без прелаза. Оно може да изгледа дечачко и бојажљиво, и старо, искусно, самоуверено и горделиво до надмености. Бива понекад, ако то прилике траже, да и осмејак мине преко тог лица и повеже све његове разнородне црте у једну готово лепу целину; *али сјај тог осмејка не успева никад да обухвати и потпуно прожме очи које остају увек малко брижне* (курзив Ђ.Р.). А и тај осмејак сам не долази изнутра, него изгледа као краткотрајан блесак невидљивог рефлектора, који се неочекивано појављује и исто тако брзо и ћудљиво ишчежава, без много везе са оним о чему се разговара. (Андрић 1981: 207)

Поређење осмејка са рефлектором, који на Карађозовом лицу зрачи из једног чудесно преобразивог ока, које као да баца светлосни сноп на позорницу лица – попришта савршене, потпуне и бескомпромисне глуме, сада је ту да нагласи да Костакеове очи остају изван мимикријског простора маске, као место кроз које траума продире у свет и као место на коме се траума може уочити и препознати.¹⁷⁴ Те очи које остају отворене за понор

¹⁷⁴ Снага траума мери се кроз ову немоћ (само)прикривања, али и кроз немоћ (само)означавања, па је траума тим већа што ју је теже симболички артикулисати и сместити у одговарајући дискузивни оквир: „У случају Костакеа Андрић је завирио у простор несвесног (пре свега путем снова), па и променљивост његовог лица, слична Латасовој, добија другачију функцију: она наговештава танану игру самоизражавања. Подсвесни садржаји избијају на светло дана и нарушавају за функционисање личности неопходну равнотежу између Ега, Персоне и Сенке. Персона је позитиван феномен, како је писао Јунг, када има самозаштитничку функцију.

унутрашњег бића и које, у тој понорности и вези унутрашњег и спољашњег (приватног и јавног) бића, сагледавају жену (предмет опсесије), отварају се и као очи приповедања и приповедача. Јер, неће само Костакe спознати ћорсокак своје трауме и њеног могућег искупљења у жељи за Анђом, већ ће то бити и очи приповедача, који у овој жељи сагледава трауму (искључење) приче и трауму сопствене (ауто)поетичке метафизике. У првом случају, код јунака, траума је, већ споменута, хомоеротичност, али и дубље, порекло хомоеротичности у неразрешеном и сложеном односу према мајци, док је у случају приповедача то поетичка траума, јер се недостижност Другог не обликује више у јединству жене и лепоте, већ лепота изостаје, па ако је у Омерпашиној распоућеној жељи, тај ерос постао неприповедив, Костакeова жеља указује на могућност приповедања, али без лепоте – централног топоса Андрићеве метафизике. Та „једина жена”, како је Костакe назива и види, постаје и једина жена у виђењу приповедача, то јест оно што, од једног распршеног метафизичког идеала, преостаје.¹⁷⁵ Ако је тај идеал, у претходном Андрићевом приповедању, била жена, туђинка, страна и недостижна у ванредној лепоти, која пристиже незанано откуд или је то лепота моста, необјашњиво пројављена у једном убогом и заосталом пределу, где, је по свакој логици, не би требало ни бити, сада место „лепог”

Међутим, Костакe улаже велики напор да потисне личне садржаје *које не разуме* (курзив Ђ.Р.) и да самом себи изгледа онако како изгледа другима” (Ахметагић 2018: 112). И овде се, као и у „Олујацима” модерност уписује у представе исказане искључиво на нивоу несвесног, али постоји разлика у препознавању односно непрепознавању трауме. Ако се Мудеризовић провлачи кроз пукотину у вратима запаљене куће, желећи да се у смрти присаједини Мостарки и брату које убија, то значи да он зна чему жели да припадне, иако је за њега тај идеал недостижан и та недостижност (неприпадивост) креира трауму. Костакe, међутим, не може да симболички отелови своју жељу, не може да је дискурзивно опозли чак ни као неухватљиву, јер он своју жељу не познаје, па се и у његовим сновима не појављује прерушени облик жеље, већ тежња за њеном негацијом (укидањем). Мудеризовић се у процеп увлачи, Костакe хоће да га затвори: „Сања, на пример, да се мучи око неког прозора који се не да потпуно затворити. Ма колико притискао и удешавао, остаје увек мали отвор од бар два-три милиметра свега, али главно је да није потпуно затворен, а требало би да јесте, јер од тога зависи много, можда и све. И кроз тај невидљиви отвор струји танак али општар млаз хладног ваздуха који сече као нож. Пати једно време и од студени и од мучне мисли да ствар није како треба и да је он тај који не уме да је поправи и уреди, јер је невешт и неспособан. Затим опет наваљује на прозор, час свом снагом ча пажљиво и полако, као да би хтео да га надмудри и превари, али ништа не помаже. Крв му удара у главу и дах стаје, почиње да се гуши, али непослушни прозор, *који је застрт студеном тамом* (курзив Ђ.Р.) остаје несавладљив” (Андрић 1981: 221).

¹⁷⁵ Прво поглавље романа, прича о лудом Осману, који, након што спази лепу девојку на извору, почиње да за њом залуд трага, што се претвара у опсесију и манију која води у лудило и у сталну јурњаву сарајевским улицама, јер „ето, ту одмах, у суседној улици, чека га лице лепоте и њен осмејак” (Андрић 1981: 23), делује као предисторија *Омернаше Латаса*, и то не само у хронолошком смислу, јер прича о Осману посеже за временом непосредно пре сараскеровог доласка у Сарајево, већ превасходно у поетичком смислу, будући да указује, скривеном иронијом, на један поетички идеал који се у овом роману губи. Иронија је појачана тиме да између Османовог и Костакeовог виђења жене постоји потпуно супротстављање, где се, са једне стране, појављује лепота као недвосмислен апсолут, откривена испод вела у свој својој савршености, без потребе за самоиспитивањем и самоспознајом: „Велика сјајна лепота која сама себе не зна, сва од среће и поверења у све око себе” (Андрић 1981: 19), док је Костакeово виђење сасвим лишено било каквог, па чак и варљивог трага лепоте. Ако се између Османове визије лепоте и варке Грегора Федуне, која скидањем вела открива слутњу лепога као илузију, такође успоставља разлика, то није стога што је лепота на почетку *Омернаше Латаса* дата у свој својој метафизичкој пуноћи, већ што је она, као та пуноћа модернистичке жеље у својој целисти представљена као варка и маска, те и на овај начин Андрићево виђење лепог, у његовом последњем роману, излази из оквира модернистичког наратива: „Не очекујући никог туђег са те стране, девојка се слободно окренула, и то само главом, док је стасом остала нагнута над дрвеним коритом у које је падала вода у богатом млазу. Изгледало је *као да му нуди ту светлу маску* (подвукао Ђ.Р.)” (Андрић 1981: 19).

заузима Анђа, *нелена жена*, мушкобања и милосница, коју могу имати (поседовати) сви, осим Костакеа:¹⁷⁶

Чинило му се да је то жена са којом би нешто могло бити. *Он то види по њеној крупној руци, по черстом ходу моћних ногу, по сваком покрету, па чак и по њеном ћутању* (курзив Ђ.Р.). Не да му се чини, него је сигуран у то. Већ предосећа тренутак *кад ће сав планути како никад није могао* (курзив Ђ.Р.), види покрете своје и њене, ликује од среће. То је та *једина жена* (курзив Ђ.Р.). са којом би, најпосле, могао осетити онај жар о којем је увек узалуд маштао [...]

Истина је да девојка неће да чује ни за шта, избегава и да га види, али на томе неће ваљда остати. *Јер, не може бити да се озбиљно одупре та сирота кришћанска девојка коју је њена „ујна” нудила по Конаку* (курзив Ђ.Р.); у сваком случају, не може отпор трајати дуго. У то га уверава и Ахметага. Али, ево, време пролази, а она неће. Невероватно је, али неће! Нудиле су се имућном Костаћу друге и боље жене, и *никад му до њих није било стало* (курзив Ђ.Р.), а ова нити се нуди нити прима понуде. Просто неће! *Неће њега* (курзив Ђ.Р.)! (Андрић 1981: 213)

2.3.2. Опсесија не-лепим – претварање приче у гласину

Изостанак лепоте чини да се природа опсесије мења. У њој се, што раније није могао бити случај, појављује моменат самоосвешћености у погледу жељеног бића, а та самосвест ствара дистанцу, као напрслину, у односу на Андрићев дискурс о лепоти, јер је снага лепоте увек толико силовита да помућује разум и поништава све законе логике, те је њеном сиренском зову немогуће одолети чак и онима који се, попут кајмакама у „Аникиним временима” појављују као носиоци једног ширег и искуством света подупртог знања и рафинираног промишљања о природи и последицама лепог, које далеко надилази скупљено

¹⁷⁶ Измена је потпуна и прецизно назначена у односу на целину Андрићеве поезике. Анђа је истовремено саображена ономе што је као једина могућност поседовања жене већ било представљено у првој Андрићевој приповеци, „Пут Алије Ђерзелеза”, јер се „једино до Јекатерине (која је милосница, „куповна” – прим. Ђ.Р.) иде равно” (Андрић 1971: 50). Међутим, Јекатерина је у овој приповеци дата управо као противтежа истинском идеалу, оним лепим женама које за Ђерзелезу остају недоступне. Чак и у причама о милосницама, које су истовремено и оличења чудесне лепоте, „вољним” милосницама, попут Анике у „Аникиним временима”, или невољним, страдајућим, попут Маре у „Мари Милосници”, опстаје и наглашава се трауматизованост и дубока подељеност бића које пркосно пристаје да буде предметом мржње оних који чувају касабљијски морал, али и да у себи понесе трагичност и немоћ једне нереализоване, а једино жељене љубави (Аника), или нарастајућа траума бића које је сасвим немоћно и препуштено вољи других доведено до спознаје и освешћења своје сопствене незаштићене невиности, где се та спознаја намах сурвава у безизлазност лудила и у смрт (Мара). У Анђином лику таквог комплексног представљања нема, и чини се да Андрић то и чини са намером да свој некадашњи идеал прикаже у *Омерпаши Латасу* као анти-идеал, али жељени анти-идеал. У свету без лепоте, траума се не рађа из непоседовања чудесног, метафизички уздигнутог ероса, већ из немоћи да се поседује жена коју сви други могу имати. Та немогућа жеља, међутим, носи у себи квалитет једне непрепознате другости пред којом модернистички писац остаје немоћан, јер не може да је конституише изван представе о лепоти. Андрић инсистира на стереотипу не зато што тај стереотип афирмише, већ што му приступе самокритично, разарајући слику жене-Другог, која је типски одређена лепотом у његовој модернистичкој прози. Виђена као биће без вредности, ствар, „роба”, јер, како каже Ахметага „ако му је баш стало до „тога“ (до Анђе – прим. Ђ.Р.), треба пожурити, јер оваква роба не стоји дуго на ћепенку и не чека муштерију која оклева” (Андрић 1981: 212), Анђа је, парадоскално, најтрагичнија фигура ове приче, посматрана или као предмет трговине (куповине и продаје) или као објекат Костакеове трауматичне жеље која, једина, у њој види Друго, али Друго које треба поништити (убити).

касаблијско поимање живота, увек смештено између потребе за редом и повременим силовитим ослобађањем разобручених нагона:

Костаћ је [...] у највећој мери свестан имагинарне, дакле фикционалне заснованости својих интимно социјалних пројекција, као и свога еротски имагинарног саморазумевања, и у том смислу он је већ у неку руку „сентименталан“, модерно рефлексиван „љубавник“ који прецизно лучи „актере“ свог имагинирања („кроз целу ту вреву и мешавину, пролази с времена на време та девојка...“), у потпуности забављен и омеђен сопственом субјективношћу и њеним противречним творевинама као изразима потребе да се превлада очевидан парадокс на релацији стварне-замишљене особе и њихове манифестације. (Брајовић 2015: 226-227)

Костакеова опсесија Анђом тако добија, у Андрићевом приповедању, један сасвим нови квалитет, где је препуштање непотпуно, па и изворе опседнутости треба тражити на другом месту, пошто је њен крајњи резултат, убиство Анђино, а потом и самоубиство Костакеа Ненишануа, последично исти. Механизам деловања опсесије опстаје, дакле, у неизмењеном виду, али је његов узрок сада другачији. Жена нестварне лепоте, која у другима буди намах метафизичку жељу, первертирану готово истовремено у жељу за поседовањем из које се рађа нагонски условљено насиље, у *Омерпаши Латасу* је жена без лепоте, не више узрок, већ окидач, средство трауме која већ постоји и у прикрајку чека час своје реализације, моменат или сусрет који ће је ослободити и изнети на површину у једнако деструктивном испољавању. Ако је то траума хомосексуалности, однос дистанцираности и самосвести постаје јаснији. Ономогућен да своју еротску жељу управи према жени, Костаке је „заштићен“ од погубног дејства ероса. Међутим, ова „заштићеност“ је само опсена и „замка“ у коју Андрић наводи читаоца, с обзиром на то да изостанак еротске жеље штити од нечега што се и не може конституисати као такав облик жеље, будући да му недостаје лепота, кључни симбиотички моменат који формира еротску жељу, чиме би и дистанца хомоеротичног испуњавала наведену сврху. Анђа није жена коју други желе, нити је жена која је другима недоступна. Лишена лепоте која друге „залуђује“ и опчињава, која је покретач разуздане еротске жудње и лишена недоступности, јер је за новац свако може имати, Анђа је недоступна само Костакеу и жељена само за Костакеа, при чему је недоступност некога кога може имати свако иницијатор трагичног расплета, а жеља која се појављује невезана је за објект жеље, већ је то опет „жеља која жели жељу“:

Није њему до те девојке *као такве* (курзив Ђ.Р.). Ни имена јој се у овом тренутку не сећа. *У ствари и не треба му она, него њен пристанак* (курзив Ђ.Р.) [...] Само да је савлада и обори то њено „нећу“. Само да је види како лежи до његових ногу, онако плава, стамена и тврда, а поваљена и предана – и све би било добро. Али она не пристаје” (Андрић 1981: 214)

Права улога хомоеротичне трауме открива се у девојчином непристајању. На први поглед то непристајање је нелогично, пошто је Костаке имућан и непрекидно је обасипа поклонима, што би требало да представља и *једини услов* да се до Анђе дође. Анђа пак не пристаје, јер је у поседу *знања* које је спречава да прихвати Костакеову понуду: „А кад би је Ивка притисла својим грдњама и наваљивањима, процедила би само југунасто и нејасно кроз зубе: *да она зна што зна* (курзив Ђ.Р.) и да жива том човеку неће” (Андрић 1981: 213). Двосмислени карактер овога знања производи и двоструки ефекат у његовом тумачењу. Најпре би се могло помислити да је то знање о Костакеовим скривеним склоностима ка

мушком полу, о којима се у Конаку и чаршији говори: „Нежења као и његов покојни поочим, он је живео за свој посао у коме је важио као вештак, а пратио га је исти, *непроверен и недоказан* (курзив Ђ.Р.) али упоран глас да је непријатељ женског пола, али не и уљудних и лепих младића” (Андрић 1981: 205). Међутим, Андрић ниједног тренутка, у Костакеевим размишљањима или у исказима приповедача (у трећем лицу), не раскрива (поуздану) истину о постојању Костакееве хомоеротичности. О његовој соби, у који нико не залази, а која је наводно испуњена скареним сликама на зидовима, само се прича, па и када, након извршеног злочина (убиства и суицида), ревносни Хајрудинпаша отвори собу да би, са својим подофицирима, извршио претрес и саставио *записник*, ово знање не бива објављено, већ га приповедач оставља у наговештајима:

На лицима подофицира који су претрес вршили *могли су се читати* (курзив Ђ.Р.) сви степени изненађења и чуђења пред свим оним што су налазили у оставама и сандуцима. И да ту није био сам мајор Сабит, они би свакако и гласно изражавали шалама, смехом или псовкама своја мишљења о луксузним хаљинама и свакојаким тоалетним справама и ситницама за које нису ни слутили да постоје. Овако су морали да се уздржавају и да оборене главе, *ћутке* (курзив Ђ.Р.) слажу и пописују накит, одело, слике и књиге. (Андрић 1981: 234)

То што Костакеева хомосексуалност остаје изван домена истине и сигурног знања, не значи да она не постоји, већ да је њено постојање премештено у ефекте и последице, изазване сплеткама, оговарањима и гласинама о њој.¹⁷⁷ Остављајући по страни потребу да се о хомоеротичности зна, Андрић се усредсређује на начине којима ово непроверено знање креира кобни завршетак приче о Костакееу Ненишануу. Ефекти гласина се истовремено остварују и на плану фабуле и на плану поетике. Коначни прелазак Костакеев на „другу страну” и његова одлука да убије девоју, а потом и себе, изазван је случајним присуствовањем једном од ових разговора:

Случајно и непримећен, Костакее је јутрос у дворишту чуо разговор неких докоњака који су подругљиво и безочно говорили о томе како се у Костаћу неочекивано, кад му време није, пробудило мушко, и како сад лудује за неком кршћанком са Бистрика, али је, ето, ударио на девојку која неће да чује за њега ни за његове паре. Постала је милосница лепог Ђорђија Грка.

– Па дабогме, не треба њој другарица. Нашла жена мушко! – каже неко кикоћући се.

Даље речи изгубиле су се у општем громком смеху.

Може човеку бити заиста свеједно шта о њему мисле и говоре људи, поготову овакви људи. Па ипак, ако му се деси да, скривен и невиђен, овако случајно, непосредно из поганих, немилосрдно равнодушних уста чује такву *лаж-истину* о

¹⁷⁷ „То је прилика да се покаже како свет реагује на оно што слабо разуме или не разуме никако. Показује се колико је тешко проценити шта је истина о неком човеку, скривана оним што он сам жели да се као истина о њему у свету види и признаје, и оног што други о њему мисле. Предрасуде, душевна и духовна скупеност, измишљотине, клевете и оговарања, било да се оговара „мрачно, страшно, људождерски; педантно, срчанато, са предумишљајем, из мржње и користољубља”, било да је то „случајно, лако мислено и неурачуљиво, без циља и смисла, из навике или обести или урођене злоће” (228), од истине о човеку се тако само удаљава. Прича о овом особењаку и његовом зличину показује, такође, како прикраћена и осујећена душа, каква је његова, премешта извор своје муке у настојању да јој нађе разлоге. Та транслација ка споља, у свет који га непосредно окружује, није пуко заваривање, она сама је део истине о човеку који се мучи” (Стојановић 2003: 237-238).

себи (курзив Ђ.Р.), то може да буде тежак, у неким приликама и пресудан ударац. (Андрић 1981: 224-225)

Поетички, са друге стране, дејство гласина има значење приче која убија, као у „Причи о везировом слону”, али се иде и корак даље, јер се улога приче не доводи у питање само проблематизацијом њене функције, него потпуном *деградацијом приче на гласину* (оговарање):

У Конаку се стално, плете, мрси, кида и поново плете невидљива мрежа сплетака, клеветања, дошаптавања и, нарочито, оговарања. Јер и онај најмањи, кога се нико не боји и који ником ништа не може, може да оговара. По правилу тако и бива: што је ко нижи по свом стварном положају, по својим способностима и образовању, приходима и угледу, то је ревноснији и жучнији у оговарању. Ту, као што је давно речено, столица столицу добра не мисли, а камоли човек човеку. Заиста, тешко би било наћи на ужем простору и међу мањим бројем људи толико оговарања, и у тако ружним и неочекиваним облицима, колико га има у Конаку [...]

На тај начин се у Конаку ствара густ и неразмрсив сплет оговарања која се међусобно држе у равнотежи и на крају потиру, *тако да нико више и не зна, и не пита се, шта је истина, а шта лаж и клевета* (курзив Ђ.Р.). Људи се навикну да дишу отрован ваздух, да оговарани од свих сваког оговарају. И живе у том свету, имуни, задовољни и дуговечни. Само изузетно и само *за оног ко у том оговарању не учествује* (курзив Ђ.Р.), може понекад нека оговарачка реч да буде претешка и кобна и да човека, у зао час, погоди на зло место. (Андрић 1981: 223-224)

Сведена на статус гласине, прича која убија, а сада гласина која убија, не може више да успостави никакву везу са својим предметом, те се и Андрићева поетика приче у *Омерпаши Латасу* радикално мења, будући да прича више није та која у себи чува зрно истине, што је обзнањивано још у аутопоетичком Андрићевом есеју „Разговор са Гојом”, већ се прича-гласина потпуно размимоилази са својом темом, својим ликом, који у њој више не учествује и није њен део (као истина-приче, истина о јунаку), али кога она ипак убија.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Ако јунак не може да се искључи из трауме, њеним симболичким надомештањем, јер траума остаје имуна на сваки облик симболичког уписивања, онда се и моменат затварања дискурса спроводи без јунака, његовим искључењем из приче. То искључење спроводи се на два начина. У њему најпре учествују инстанце моћи, које, са једне стране, *затварају истрагу*, претварајући трауматични догађај у „предмет”: „У самој згради Штаба, Костаћева судбина већ је постала „предмет“, који је имао свој број и своју ознаку „поверљиво““ (Андрић 1981: 232). Са друге стране, чињеница да Костаћев суицид и убиство Анђе, не представља ствар од политичког и војног значаја, такође учествује у његовом занемарењу, при чему се дискурс војно-политичке моћи усаглашава са психијатријским (научним) знањем, прилепљујући целога случају етикету „умне поремећености”: „Још за видела, сараскер је позвао мајора Сабита на реферисање. Споразумели су се брзо, јер је било очигледно да неочекивано Костаћево злодело нема никакве везе са војском ни са политиком. Треба свакако отворити истрагу, али резултат истраге је унапред сигуран: „У наступу умне поремећености...итд.““ (Андрић 1981: 235). Стереотипно означавање, које је, као противтежа, постављено насупротив неименљивости трауме, тако да је на овом агону у целисти изграђено значење епизоде о Костакеу Ненишануу, продужава се и на друге центре моћи, при чему сваки од ових центара догађај преобликује према властитим интересима. Потчињени беговат користи га да би напао сараскеру власт: „*Не помилујти несрећног странца ни убијену девојку хришћанске вере*“ (курзив Ђ.Р.), он је (имам Јакубовић – прим. Ђ.Р.) напао зле обичаје и навике које доносе странци, а и управљаче и главаре, јер су старешине одговорне за поступке и преступе својих потчињених и млађих” (Андрић 1981: 256), а католичка црква да би окривила жену-блудницу: „Крупна девојка са Бистрика, јавна грешница, била је на тој предикаоници још једном изложена својој крви и срамоти. Јер, док је имам сав свој гнев уперио не против убице него против његових господара, жупник је најтеже осуде и

Оно што прича оставља у виду својеврсне легендарне надградње не може се, дакле, повезати са Андрићевим казивањем, нити писац може понирати у дубље слојеве легенде и у њима налазити наличје приче, што значи да је *прича лаж*, а да ту лаж стварају исти они „ситни” који су најагилнији у сплеткама и оговарањима у Конаку:

Код власти, по чаршији и у грађанству немир се стишавао, по законима по којима те врсте узбуђења настају, расту и опадају. Само у народу, тамо дубоко *међу ситним светом* (курзив Ђ.Р.), по затвореним и глумим кућама, нарочито међу женама, живела је и трајала прича о Костаћу и девојци, и ту ће, како по свему изгелда, доживљавати даље и све нове преображаје, и мењајући облик трајати ко зна докле. (Андрић 1981: 259)

Хомоеротичност се доиста отвара као траума која узрокује трагични исход – убиство и самоубиство, али је то *гласина о хомоеротичности*, те истовремено прича која убија и „поетика која се убија”, пристајући на прекорачење у коме губи везу са причом. Неспособна да захвати знање о истини Костакеове хомосексуалности, прича ипак има моћ да подстакне на злочин и да омогући дејство као да хомоеротичности има.¹⁷⁹ Костакеовом

проклетства оставио за Анђу, девојку која је била шугава овца његовог стада и „нашла оно што је тражила и пожњела оно што је посијала”. Ни речи није било о убици, ни помисли да се злочин доведе у везу са Конаком и сраскером” (Андрић 1981: 257). Најзад, и прича која настаје и којој је обезбеђено трајање, јер „ће, како по свему изгледа, доживљавати даље и све нове преображаје, и, мењајући облик, трајати ко зна докле” (Андрић 1981: 259), губи свој метафизички ореол „чувара скривене истине” о догађају (и чувара смисла причања и приповедања). Постајући један од елемената који учествују у креирању искривљене (стереотипне) слике (не именујући убијену девојку, изостављајући је из приче и „попредмећујући” је), прича се присаједињује другим дискурсима моћи, па њено зајемчено трајање нема више никаквог значаја, будући да је прича (гласина) већ са оне стране приповедања (раскид приповедања и приче овде је потпун). Када се прича и приповедање раздвоје, тада се трајност приче остварује по цену смрти приповедања (за разлику од „Приле о везировом слону” где модернистичко приповедање подупире трајност приче као залог сопственог постојања). То је ситуација сасвим различита од оне коју налазимо на крају *Проклете авлије*, где, у одсуству Другог, „Нема више ни приче ни причања” (Андрић 2004: 126), јер се у *Омерпаши Латасу*, приповедање, кроз изгубљено поверење у причу, мора пронаћи на месту одсутног Другог, и, самим тим, нестати, док је дискурс моћи (власти и приче) оно што превладава и наставља да траје.

¹⁷⁹ За разлику од приче која се отвара (архетипској) дубини властитог порекла, па се и приповедање на причу може ослонити, налазећи у њој (недосегнути) идеал цикличног кретања истине (садржане у првобитним митовима и легендама), гласина (или, како би Хајдегер рекао, наклапање, брбљање), везана је за садашњи тренутак, за феномен јавности, али је, у односу на причу, далеко ауторитативнија у погледу истицања своје „истине”: „У коришћењу јавних средстава саобраћања, у примени средстава информисања (новине), свако Други је као онај Други. Тај један-са-другим-битак потпуно разрешава властити тубитак у врсту битка „Других”, и то тако да Други још више ишчезавају у својој различитости и изричитости. У тој неупадљивости и неутврдљивости оно *Се развија своју диктатуру* (курзив Ђ.Р.) [...] Одстојност, просечност, поравнање конституишу као начини битка онога Се оно што познајемо као „јавност”. Она управља најпре свим излагањем света и битка и у свему задржава право. И то не на основу неког истакнутог и примарног односа битка према „стварима”, не зато што располаже неком изричито прикладном прозирношћу тубитка, него на основу неулажења „у ствари”, зато што је она неосетљива према свим разликама нивоа и правости. Јавност затамњује све и издаје оно тако покривено за нешто познато и сваком приступачно” (Хајдегер 2007: 162-163). „Неулажење у ствари” чини да гласина трага за оним видовима означавања који отклањају сваки облик трауматичне идентификације, услед чега се „истина приче”, у *Омерпаши Латасу*, трансформише у „стереотипност гласине”, у „стереотип беседе у којој је субјект, могло би се рећи, говорен пре него што сам говори” (Лакан 1983: 62). Потреба за означавањем се, стереотипијом, појачава, док Други, како и Хајдегер наводи, постаје сасвим заменив. Други се поништава не само нивелацијом кроз (принудно, стереотипно) означавање, већ и пежоративним (увредљивим) обележавањем различитости (другости), која не улази у систем позитивно вреднованих стереотипа. Обликујући Костакеову трауму као трауму хомоеротичности, а

руком прича-гласина убија и Анђу, такође игноришући њено знање, које би се, у претпостављеној вези са гласинама које круже, намах морало дефинисати као знање о хомоеротичности (она „зна оно што зна”), док је заправо то знање нешто сасвим друго – искључујуће препознавање, које иступа из „знања” обликованог причом (гласином):

Тада се понављао увек исти приказ. На самим вратима Ивка је заустављала девојку, хватајући је грубо, својим мршавим прстима за мишицу и сикћући:

– Куда ћеш, луда главо? Шта би ти било да мало посједиш са човјеком? Неће те појести. За твоје добро ти говорим. Онакав господин!

А девојка се са мало речи али нестрпљиво и одлучно бранила и отимала, говорећи да тај човек *има чудне, луде очи* (курзив Ђ.Р.) и да га се она боји.

Ивка се бунила, доказујући да је Костаке у свему прави господин, човек питома изгледа и финог држања, чак и према њој овако старој.

– Једно он мисли теби, а друго мени – одговарала је девојка својим тешким полујасним изговором, и сваки пут успевала да одгурне „ујну” од врата и на време побегне. (Андрић 1981: 216)

Преокрет који у приповедању настаје на месту где се девојчино знање издваја из приче, доводи до тога да жељена девојка, препознавана искључиво у формулама нееротског и свепоседованог, постаје једини поседник знања (истине) о Костакеовом бићу (трауми), које не поседује ни прича-гласина, нити било који други лик у роману. Приповедач дискретно открива трауму Костакеових очију, које нарушавају континуитет његове јавне маске, а Анђа у те очи продире и чита немир његовог бића, опасан за њега, али и за њу: „Његово лудило она види и пре не го што ће се отворено испољити” (Стојановић 2003: 242). Тумачење убиства и самоубиства мења се сасвим када се ситуација сусрета и жеље овако растумачи, јер Анђа више није једина, зато што је мушкобањаста и снажна (што не потиरे и ове њене особине, мушколику телесност и карактер, је оне и даље детерминишу Костакеово опредељење). Она је једина, јер се само њој отвара истина Костакеовог бића. Имати ту жену не значи само сузбити гласине о својој хомосексуалности, већ, много дубље, открити и конституисати истину о себи у Другом, који ту истину зна. Ипак, у зачараном кругу који овај однос формира ништа није ни једноставно, ни једнозначно да би се могло одредити као проста жеља за (ре)конституисањем у једином другом и што би неуспех и немогућност овога споја одредило као кључну тачку убиства и суицида. Анђино „Нећу!” проистиче из стицања увида у снагу Костакеове трауме, која у себи носи нешто лудачко и убилачко и која има „снаге” да прекорачи линију друштвеног реда и обзира и посегне за крајњим насиљем, али је услов да се насиље према њој и себи појави садржан у оговарању-

истовремено изостављајући било какав доказ који би ту тезу потврдио, Андрић заводи читаоца да и сам поверује у истинитост гласине, док, са друге стране, огољује механизам њеног двоструког дејства. То што гласина циља на Костакеову хомосексуалност, једнострано одређујући њој непојмљиви феномен јунакове трауме десексуализованости (која се, на овај начин, приводи потпуној ознаци), потврђује појачану тежњу за означавањем, јер „није случајно да се етиологија [хомосексуалности] своди на разину мушког полног органа. То је, укратко, последица чињенице да се фалус као знак жеље показује и као објекат жеље, као објекат који жељу привлачи; And it is not for no reason that we always situate the etiology [of homosexuality] at the level of the male sex organ [sexe]. It is inasmuch as the result is, in short, that the phallus as a sign of desire is manifested as an object of desire, as an object that attracts desire” (Лакан 2015: 261 – превод Ђ.Р.). Са друге стране, дејство гласине, која подстиче на насиље, на злочин (убиство и самоубиство) показује такође да и код самог Костакеа постоји жеља да припадне поретку означавања, кроз ресексуализацију и кроз оповргавање гласина о својој „настраности”.

причи, која је одговорна и неопходна за прелазак ове линије. То оговарање не може погодити свакога. Оно заправо не погађа никога, изузев Костакеа, најпре због тога што Костаке у своме животопису, у својој биографији, носи, као већ припремљене, неразрешене комплексе и трауме, који су предуслов да се оговарање појави као подстрекач насиља, а потом, у поетичком раскривању значења насилног чина, Костаке је онај који у оговарању-причи не учествује, па прича има моћ да убије некога ко јој не припада (у „Причи о везировом слону” убиство везира је неопходан услов даљег постојања приче). Ситуација прогоњености узрокује да Костаке постане прогонитељ и убица, чиме се његова траума приближава трауми Мустафе Маџара, који је такође „гоњени гонилац”. Да ово поређење није случајно и да га Андрић свесно подцртава, показују идентичне назнаке (метафорични сигнали) заједнички обема сценама потере, једној у којој Мустафа Маџар бежи од Турака, које је претходно, у наступу заслепљеног беса и страха, напао и израђавио, и другој, у којој Костаке Ненишану, са пиштољем у рукама јури за Анђом, са жељом да се коначно обрачуна са њом и пресуди себи:

Бјежао је, ништа не видећи пред собом, ћелав, го до паса и рутав. Свјетина је алакала за њим:

- Држи га, махнит је!
- Уби чој’ка!
- Рсуз!
- Фатај, не дај!

Неки пролазници узалуд покушаше да га ухвате. Обори заптију који му се био ипријечио. Многи нису знали зашто га гоне, али руља за њим је расла. Из капија су излијетали све нови и придруживали им се. *Са ћепенака су их дућанције храбриле и бацале се на њега нанулама и кантарским јајима. Уплашени пси су бјежали упоредо с њим. Кокоши су прхале и крештале. Сви се прозори окитише главама* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1971: 124)

Осуђен на трку овом неочекиваном несрећом и свима прошлим и заборављеним несрећама (курзив Ђ.Р.), он је знао јасно и добро да је то трка која се не губи, и кад се већ кренуо и упустио у то, *под отвореним небом* (курзив Ђ.Р.), на очиглед света, да је мора добити [...]

Да, трчати, али жена, ево, опет закреће, сада удесно. Јасно је да она то хвата најкраћи пут за Фадилбегов конак, поред којег је Ђорђијева кућа, где једино може рачунати на заштиту. Ах! подиже пиштољ и једнако трчећи – опали. Као гром. Можда би је ово могло препаст и зауставити. (Тога се жене обично плаше.) Али не, неће та стати. Одјекну уска улица. Запахну га мирис барута и одмах ишчезну. *Пред њима је трчао крупан пас зељов, мршав и олињао, као право босанско ничије псето које сваки покрет и шум око себе прима као њему намењен ударац. Негде су какотале узбуђене кокоши. Чули су се гласови и дозивања људи и жена* (курзив Ђ.Р.). Једни су отворили авлијска врата да виде шта је, а други су их, уплашени, бучно затварали за собом. (Андрић 1981: 228)

У једној сцени романа који означава сам крај његовог приповедачког опуса, Андрић сажима и рекапитулира читав пређени пут, од „Мустафе Маџара” до Костаке Ненишануа. У тој сцени поређење са Маџарем присутно је не само у поменутих знацима, сликама које се отварају за ово очигледно додиривање двају приповедних целина (кокоши и пси који прате прогоњеног и прогониоце, и људи који излазе на ћепенак и гласно навијају или се скривају и затварају у својим кућама), већ и у симболичком сусрету Маџара и Костакеа

Ненишануа, односно прогоњене Анђе, који је епохално обележен присуством односно одсуством момента не-присутне трансценденције. У „Мустафи Мацару” трансцендирање је двоструко одређено. Присутна је, најпре, трансценденција зла, неименовани глас из простора оностраног, неразумљивог, несвесног, који захтева радикализацију насиља, а коме се Мустафа унутар двојности која формира његову трауму одупире освешћујући биће способно да свет и себе у свету сагледа у гаду. Међутим, у приказу последњих трзаја Мацареве свести појављује се и једна позитивна слика трансцендентног која омогућава приповедачу да, у не баш сасвим реалном и неиронијском контексту Мустафиног умирања и читавог пређеног пута, свој поглед усмери ка небу и звездама и да са том звездом у оку приповедач доврши приповедање, сасвим се одвајајући од свога јунака, чији је крајњи осетилни домет тврдоћа земље на којој спакава и слепило (мрак) задржано и у смрти. Када се у блиском тематском и смисаоном окружењу вратимо на Костакееву трку за Анђом, онда уочавамо да је тај исти сигнал звезде, којим приповедач као да жели да макар донекле искупи судбину свога јунака у „Мустафи Мацару”, овде сасвим нестао. Небо је отворено и празно, а трансценденција изгубљена. Упоредјујући први пуцањ Костакеев са громом, Андрић започиње, али не довршава израз у целисти. Јер, оно што је пукло као гром, пукло је „као гром из ведрога неба”, из трансцендентне одсутности (празнине), па се овим свођењем метафизичког на физичко, на Костакееа који у својим рукама држи конце сопствене и девојчине судбине, који сам кажњава и пресуђује, који је и „Бог и батина”, Андрићева приповест сасвим лишавана не само метафизике спасења, јер ни Костакееу ни Анђи нема спаса пошто се трка „мора добити”, него и метафизике зла, смештајући зло у насиље које је патолошко, иницирано неразрешеним и неразрешивим комплексима које открива биографија¹⁸⁰ и присећање на њу (не постоји одвојени глас изван и иза тог присећања као у „Мустафи Мацару”). Онтолошки измењен квалитет сећања које гони на насиље, сасвим затворено у личност јунака и у оно неоспољено-нетрансцендирано, узрокује промену претходно назначене ситуације прогањања и прогоњености. Пред собом више немамо јунака који је располућен у несвести трансцендираног радикалног зла и освешћености свога и светског гада, већ јунака кога несвесно сасвим обузима, те се губи свака дилема о етичкој проблематизацији ових двају чинова, убиства и самоубиства.¹⁸¹ Као што се трка мора добити, тако се мора убити девојка и извршити самоубиство. Овим сједињењем убиства и суицида поетички се обележава његов немодернистички карактер, с обзиром на то да модернистичком јунаку, какав је Мустафа Мацар та могућност сједињења двају чинова остаје недоступна. Воља да се убија и да се буде убијен (епски модел смрти-херојског саможртвовања) у „Мустафи Мацару” препречује пут могућности да се препозна индивидуална (лирска, орфичка) жеља за суицидом (за присвајањем сопствене смрти), па убиство (а не самоубиство) превладава онога тренутка када Мустафа одбије да буде убијен

¹⁸⁰ Ово поетичко „спуштање” у биографско и аутобиографско обележиће српску прозу у наступајућој епохи високог модернизма и постмодернизма, особито прозу Данила Киша.

¹⁸¹ „Костакеево самоубиство разликује се од других суицида у Андрићевеј прози по томе што је тај чин у потпуности резултат афективног, тренутног помрачења свести. Овде није реч о губитку неког стварног објекта, јер Костакее никада девојку није ни имао, већ о болесној оптерећености, опсесивној и манијакалној усредсређености на илузију као некакву апстраховану репрезентацију. Костакеев нарцистички одговор на немогућност да се досегне предмет некритичког обожавања, води најпре убиству, а затим и у коначно решење - самоубиство” (Ђукић Перишић 2018: 437).

у сукобу, у борби са сарајевским Турцима, јер више не може да потврди у себи ваљаност (свог) умирања у сукобу са другима (у епском агону).¹⁸²

2.3.3. Немогући повратак у смрт(и)

Међутим, да би се открила природа трауме Костакеове биографије нужно је досегнути за још једном интертекстуалном везом коју Андрић са својим ранијим приповедањем успоставља. Анђин неуспели покушај да се спасе, ударање на врата затворене капије која се не отвара, која се заправо и не може отворити, призива у свест читаоца готово идентичну сцену из приповетке „Смрт у Синановој текији”, где је један од двају трауматичних догађаја који се враћају у свест умирућег Алидедеа управо неспремност или неразумљив стид и страх да се отвори капија и у двориште пусти полунага прогоњена жена:

Већ је хтео да затвори прозор и да се врати у постељу, кад у врху улице угледа неки бео лик који се брзо спуштао низбрдо. *Отвори широко очи, у недоумици између сна и јаве* (подвукао Ђ.Р.): лик се промицао великом брзином. То је била нека жена у белој хаљини или само у кошуљи. Мало затим, иза ћошка на врху улице, помолише се два тамна мушка лика. И они су трчали. Убрзо се зачу тежак топот њихових ногу. Жена је трчала право ка капији која се налазила испод самог прозора. Јурила је, очито избезумљена од страха, не штедећи снагу, као гоњена зверка. Кад се примакла, видело се да је рашчупана, исцепана и полунага[...]

Чу се туп и слаб ударац тела о тешку закључану капију (курзив Ђ.Р.). Младић се нагну, и још једном виде јасно жену како лежи на великој каменој плочи; глава јој је наслоњена на сам праг, *а руку пружа узалудно ка алци, јер нема снаге да је дохвати* (курзив Ђ.Р.)

Младић се није усудио да спусти поглед још једном на капију. *Као да у тој необичној ноћној сцени игра већ и он своју улогу* (курзив Ђ.Р.), пусти пречагу за коју се држао. Ступајући натрашке, поче опрезно да се повлачи ка постељи и брзо леже. (Андрић 1967: 198)

Алидедеова коначна спознаја да „смо за живот који нам је дат дужни злој судбини – греху, таксирату” (Андрић 1967: 202) и да „жена стоји, као капија, на излазу као и на улазу овога света” (Андрић 1967: 202), указује на то да је цео његов живот побожног и чедног човека и аскете био само начин да се ова истина потисне и склони, да би свом снагом раскривене трауме продрла у свест умирућег дервиша. Ова спознаја није пресудно везана само за два догађаја који сазнање обликују. Ти догађаји су иницијација и еманација једног дубљег комплекса који се појављује и ненадно открива свести у првој постиђености пред нагим, мртвим телом жене коју је поплава незнано откуд нанела, а који се манифестује необјашњивом срамотом да се виђено било коме, а посебно мајци, исприча:

Ту га тек ухвати страх. Трчећи према кући, *викао је гласно мајку* (курзив Ђ.Р.), али кад је стигао и угледао укућане, превлада у њему одједном дотле непознато

¹⁸² У „Олујацима” пак Мудеризовић убија невесту и њеног брата, а потом и себе, али је и овде насиље уписано у немогућност *метафизичке жеље* за присвајањем неприсвојивог (као лепоте, идеала), док тог импулса трансцендентног досегнућа у *Омерпаши Латасу* нема, што не значи да и посезање за Анђом није посезање за другим, већ да други губи све оне карактеристике метафизичког (над)идеала, закономерног за Андрићеву модернистичку поетику.

осећање стида. Иако је био мучен страхом и потребом да говори, није могао да нађе једне речи којом би казао оно што је видео. Лутао је по авлији, једва су га натерали у кућу, и све је мислио, гледајући оца, мајку и браћу: ево сад треба рећи, сад ћу им казати шта сам видео; али кад је требало наћи праву реч и почети, њему се стезало грло и печатила уста. Док год је било видно, стрепео је да неки од браће не оде у башту и не открије тајну. (Андрић 1967: 196)

Алидеде се, отуда, усмерава ка оном облику егзистенције (дискурса) у коме би личност била заштићена од могућности да сусрет са женом, као објектом еротске жеље, понови, па ни његова чудесна дервишка чистота и светост, како је виде људи окупљени око његовог умирућег тела, није ништа друго до надградња првобитне трауме стида пред мајком и неизговоривости жеље.¹⁸³ Када моменат смрти (умирања) коначно и нужно отвори биће до тада успешно затомљаваној трауми и када се та траума појави у виду женског као неизговоривог и неименљивог, јунак је принуђен да, по први пут „проговори из искуства трауме, смрти, жеље, жене, искуства празнине, непредстављивог и немогућег” (Анђелковић 2012: 62). Говор, међутим, није нужен због трауматичне самоспознаје, јер би искључив однос са траумом било освешћење узалудности говора (дискурса), што већ и јесте смрт, него је потребно проговорити да би се траума дискурзивно обрубила и да би се ужас спознаје, као пад у смрт – „ударац о тврду земљу” – амортизовао и трансформисао у један дискурс побожности, светости и аскезе, који се, упркос спознаји, задржава и наставља да измењен постоји (и у смрти). Отуда „тај говор може бити само молитвени дискурс” (Анђелковић 2012: 62). Суверено место Бога (означеног у савршенству) не мења се, мења се само свест о личној савршености (безгрешности), због чега је и позиција раздвајања Алидедеа и окупљеног света привидна. Освестивши своју грешност Алидеде улази у заједницу грешних (а верујућих), док је прави раздор на оној страни која Алидедеа дели од приповедача, који једини има моћ да и крајност у означавању (Бога) оспори онако како то Алидедеу (ни у смрти) није могуће. У случају Костакe Ненишануа, Андрић ће, са намером, појам о Другом ослободити од метафизичких универзалија (идеје о лепом, па и идеје о трансцендираном злу¹⁸⁴), због чега се комуникација са Другим, а Други је само Анђа, развија као (непосредни) говор са траумом (женом). Изложен директном дејству трауме, у немогућности да поседује њен извор (жену и себе у жени) и у немогућности да је, попут Алидедеа, „заобиђе” (осмисли, трансформише у одређену дискурзивну стратегију – метафизички отклон од трауме), Костакe већ пребива у смрти, сужавајући свој избор на уништење и самоуништење, јер су све друге алтернативе које себи предочава (заобилажење или девојчин добровољни пристанак) наспрам нарастајуће жеље за (само)убиством, запречене и немогуће: „И цептећи вас, заклиње се да ће се колико сутра обрачунати сам са собом и са том Џиновском девојком што се испречила пред њим као планина коју, по цену живота, ваља или прећи или заобићи (курзив Ђ.Р.)” (Андрић 1981: 222). Међутим, оно што

¹⁸³ Чак и у тренутку када умире, Алидеде не може да своју истину изговори ником другом до себи самом, чиме се задржава ситуација подвојености јавног и приватног бића, где он своју дотадашњу егзистенцију, у светлости увида који му свест преплављује на самрти, себи признаје за лаж, док је за друге и у животу, и у умирању, и у смрти, Алидеде и даље чудесан и необјашњив феномен савршене аскетске преданости.

¹⁸⁴ Иако се и Костакeу, као Мустафи Мацару, у сну причује глас, јер „дешавало се да га ноћу из најбољег сна пробуди неко (курзив Ђ.Р.) ко му немилосрдним гласом довикује „Неееће!“” (Андрић 1981: 214), то није глас Другог (одвојеног, измештеног изван јунака), већ одјек сопствене трауме (њено подсвесно понављање у исказу који Костакe и на јави себи говори (мрмља)). У „Мустафи Мацару”, глас се, међутим, оспољава, јер захтева одговор – афирмацију, једно „Да” којим га Мацар потврђује.

везу Костакe Ненишануа и Алидедеа чини важном није само сусрет са женом-траумом, већ и то да се сусрет описује као повратак месту порекла. У Андрићевој прози на више места проналазимо ову везу. Симболички повратак завичају (завичајности) дешава се увек у тренуцима када биће бива захваћено загонетком смрти и када се из (сигурног) простора егзистенције почиње да креће (да исклизава) ка ономе што га (у смрти и кроз смрт) превазилази. Тако се идеја о повратку спаја са идејом о смрти и то не у алтернацији, где би повратак био предузет како би се мисао на смрт предупредила, него у идентификацији – повратак јесте смрт. Надвладавајући биће, траума се оспољава у жељи за повратком, па ни Алидеде не жели да каже „истински разлог” повратка: „да га смрт и земља зову (курзив Ђ.Р.)” (Андрић 1967: 192). Повратак се од смрти раздваја само онда када се у тај међупростор уводе симболички знакови који повратак осмишљавају, који га смрти (безуспешно) отимају, који настоје да створе неку врсту симболичког премощења ка Другом (што је случај са мостом у *На Дрини ћуприји* и у „Мосту на Жепи”, или са самопотврђивањем у Богу, упркос трауми, у „Смрти у Синановој текији”). Онемогућеност уписивања таквих симболичких знакова, као својеврсне „тампон-зоне” између повратка и смрти, незадрживо води Костакe Ненишануа *повратку у смрт* (у (само)уништење), јер:

Ово никад поседовано јединство припада, како нас Лакан усмерава, Трећем поретку, *реалном*, који се опире било имагинарној било симболичкој репрезентацији, што претпоставља да је јединство немогуће досегнути са имагинарне или симболичке позиције, док реално јесте то неприкосновено место, али оно је и друго име за смрт. Свака идентификација стога подразумева самоукидање субјекта по цену реалног, дакле, његово самоукидање по цену смрти. (Анђелковић 2012: 59)

Ако је кључна реченица којом се обликује Алидедеово привођење трауми (њено освешћење) да „жена стоји, као капија, на излазу као и на улазу овога света” (Андрић 1967: 202), последице тог сазнања, заузданог, код Алидедеа, у спасоносности молитвеног дозива, биће до крајности реализоване у причи о Костакe Ненишануу. И Костакe је ову истину заборавио. Инсистирајући на подвојености јунакове приватне и јавне личности, Андрић не прави само раздеобу између Костакeове скривене трауме и њене (не)видљивости у свету, него ту разлику успоставља и унутар самог јунака (што је случај и са Алидедеом), коме се потиснута прошлост непрекидно враћа, не кроз сећање, већ кроз нелагодност и мучнину које се читају на његовом лицу (у моментима „одавања”, немогућности (само)прикривања), а које, непосредоване сећањем, ниједног тренутка, све до сцене махните јурњаве за Анђом, не бивају артикулисане нити дискурзивно уобличене (објављене у *њему*):

Та уста су најчешће стегнута као код човека који подиже неки терет или код болесника који осећа јак бол, а не би хтео да га ода. Очи су модре, али модрином биља, и понајвише личе на два плава цвета, малочас откинута, и не сасвим једнака по величини, па ни по боји потпуно.

Такво је његово лице кад је Костакe сам, брижан и замишљен, а брижан је и замишљен кад год је сам. (Андрић 1981: 206-207)

Терет трауме, која се симболички (сликом, сећањем) не објављује чини да Костакeов свесни живот буде такође везан само за онај део биографије у коме започиње његов успон у послу и у коме се он конституише као јавно биће (као маска другима и самоме себи). Тај

процес поистовећује јавну функцију са идентитарном легитимизацијом у добијању имена, након усвојења и након мајчине смрти.¹⁸⁵

Тадашњи свемоћни мајордомус кнежевске куће, стари Танасе Ненишану, запазио је одмах тога витког, ћутљивог младића, његову вредноћу и уредност.

Танасе је био мрк и угојен човек, остарео у свом послу као мајстор без такмаца, изнурен радом, а још више можда својим признатим и непризнатим, допуштеним и недопуштеним страстима. Стари нежења и самац, он је младића и формално усвојио и дао му своје породично име. (Андрић 1981: 204)

Крећући се у простору између две неприсвојивости, две жене које су капија на улазу и излазу из света (мајка и Анђа) Костакe живи своју јавну личност – своју маску (испољену у крајности готово патолошке потребе за редом – поретком). Подсвесни терет који као стална унутрашња мучнина опседа његово приватно биће, неподложен је било каквој симболичкој артикулацији, па то ускраћено биће (ускраћено за моћ саморепрезентације) заправо и не постоји другачије до као стално ометање и (опасно) нарастање једне неуобличене (и стога недодатне, неприсвојиве) жеље. Када та жеља сасвим превлада, убиство и самоубиство су једино што преостаје, јер даља егзистенција није могућа (јавно биће је поништено, а приватно не постоји изван незадовољности жеље), а, доследно томе, није могуће трагати ни за некаквом метафизиком (само)убиства, јер је, како смо већ назначили, метафизичко из ове приче доследно искључено. Призор након злочина то јасно показује. Између (само)убице и жртве нема никаквог додира ни у смрти: „А кад су пришли момци који су истрчали из Фадилбегова конака, и Костаћ је већ лежао непомичан, савијен, на самој ивици оног круга што су га стварале женине димије, али не дотичући их нигде и

¹⁸⁵ Преузимање имена оца јесте, по Лакану, начин увођења у симболички (језички, идентитетски) поредак: „У самом имену оца (*nom du père*) треба спознати ослонац симболичке функције која, откако је историје, поистовећује његову личност са фигуром закона. Ово схватање нам омогућује да у анализи неког случаја јасно разликујемо несвесна дејства те функције од нарцистичких односа, то јест од стварних односа које субјект одржава уз помоћ слике и поступака личности коју отеловљује” (Лакан 1983: 61). Померајући успостављени идентитет ка фигури очуха, са којим се Костакe Ненишану поистовећује, Андрић ће нагласити јачину трауме управо кроз продужен интервал идентитетског самозаснивања. У поредак се, дакле, већ улази са мањком који је уписан у неозначиви (отуђујући) остатак мајчине жеље: „Уласком у симболички поредак, заувјек се губи непосредност предсимболичког Реалног и прави објект жеље (“мајка”) постаје немогућ-недостижив. Сваки позитивни објект на који наилазимо у стварности већ јесте замјена за тај изгубљени изворник, инцестуозну Ствар [*Ding*], коју чини недоступном већ сам језик – то је “симболичка кастрација”. Отуд само постојање човјека *qua* бића језика стоји под знаком несводивог и конститутивног мањка: уроњени смо у универзум знакова који нас спречавају да икада достигнемо Ствар; сама такозвана “извањска стварност” већ је “структурирана као језик”, то јест њезино је значење увијек већ надодређено симболичким оквиром који структурира нашу перцепцију стварности. Симболичка инстанца очинске забране (“Име-Оца”) тек персонифицира, утјеловљује, немогућност која је кон-суптанцијална са симболичким поретком – “*jouissance* је забрањена ономе тко говори као таквом”” (Жижек 2007: 104-105). Међутим, код Андрића је моменат симболичке идентификације померен још даље, па се и Костакеова траума може окарактерисати као „мањак мањка”, то јест као додатни поремећај оне примарне равнотеже која се, уласком у свет, формира на линији означитељ-(мајчина) жеља као „компромисно рјешење које олакшава неподношљиву тјескобу непосредног суочавања с празнином у жељи другог” (Жижек 2007а: 150). Усмерена ка „двополном” идеалу (мушкобањастој девојци) Костакеова жеља није означена само кроз жудњу за повратком мајци, већ и кроз жудњу за повратком оцу који гарантује поредак значења довољно снажан да се одупре снази (мајчинског) неозначеног. У поетичком смислу, Костакеов случај потврђује Андрићеву пост-модерну трауму да своје писање и даље мора усмеравати недодатном Другом, али да више не може да метафизички одреди и обележи ту другост другачије до као негацију онога што је Друго у модернизму подразумевало.

ничим (курзив Ђ.Р.)” (Андрић 1981: 230).¹⁸⁶ Фетусни положај Костакеевог тела у смрти, повезује његову неприпадност Анђи са неприпадивошћу мајци. Костакее је изван жељене жене као и изван мајке, у (заборављеном) рођењу и детињству као и у смрти, а то је позиција потпуне незаштићености (изложености), која се, поетички, показује кроз немоћ симболичког обележавања места порекла „А то је тешко за сваког, *поготово за човека кога су још у мајци тукли* (курзив Ђ.Р.) и који је остао потпуно сам у животу, *са црним сећањима из детињства* (курзив Ђ.Р.) и мутним и замршеним склоностима у себи” (Андрић 1981: 206). Како Костакее, у поетици Андрићевог романа, представља ону фигуру која се искључује из приче (претворене у гласину), то је и губитак везе са мајком и немоћ да себи присвоји Анђу, заправо губитак приче, као њеног порекла (мајке) и као њеног модернистичког (метафизичког) идеала, уприсутњеног већ у првој Андрићевој приповеци – потраге за недостижном лепотом. Отуда није случајно што је Костакееова мајка – *лепотица*, представљена као жена са посебним даром за причу и причање:

Била је лепотица (То је она сиротињска лепота која, *као залутала однекуд* (курзив Ђ.Р.), неочекивано процвате и запламти усред беде, болести, незнања, сваке

¹⁸⁶ У Лакановом концепту *aphanasis*-а (отуђења), који означава кретање субјекта у нестајању (у смртоносном одсуству жеље) (в. Лакан 1986: 222), процес означавања жеље у Другом („*жеља човека је жеља Другога*” (Лакан 1986: 125)) представљен је такође као кружница, али не као кружница која процес затвара, већ као кружење у коме се узајамност са Другим губи: „Овдје треба објаснити процесе као кружнице које иду од субјекта до Другога – од субјекта призваног к Другога, до субјекта који је угледао себе како се појављује на пољу Другога, Другога које се ту враћа. Овај је процес кружни, али по својој природи је без узајамности. Зато што је кружни, он је дисиметричан” (Лакан 1986: 221). Уколико је кружење дисиметрично, то значи да се дисиметрија реализује у разлици „Другог које призива субјект” и „Другог у коме субјект жели да се конституише”: „заправо означитељ који се означава, очито није исти означитељ као онај којим означавамо други означитељ” (Лакан 1986: 224). Та разлика назначена је и код Костакееа Ненишануа. Ако жеља за Анђом није његова жеља (јер он у ствари и не жели ту девојку), неразумљивост ове опседнутости ониме што се не жели разјашњава се тиме што опсесија заправо и није Костакееова, већ је, у ствари, пројављена жељом (захтевом) мајке (као Другог): „У тишини која је тренутно завладала, чуо се јасан и весео дечији глас из неке авлије: – Ево сватова! Сватови, да! *Сад се и он сећа* (курзив Ђ.Р.). То је било једне недеље после подне. У некој башти, у предграђу, било је живо и весело, свирала је музика, играло се. Његова мајка, удовица, седела је на трави и држала њега на крилу. Могло му је бити пет година. Жене су је наговарале да се и она ухвати у коло и да игра, а она га је страсно притискивала уза се и некако свечано, помало осветнички одговарала: – Ово је сва моја игра. Кад ми одрасте и кад га оженим, у његовим сватовима ћу поиграти. И цупкала га је живо на крилу, као да већ сада са њим игра. А он је обарао главу и љутио се и стидео, *јер није волео да мајка говори такве ствари, ни о себи ни о њему* (курзив Ђ.Р.). Али речи није заборавио” (Андрић 1981: 229). Стрпљиво градећи Костакееов лик на расцепу између јавне личности, уведене у свет (у симболички поредак) именом оца, и приватног (заборављеног) бића (бића пре имена, идентитета), Андрић трауму претходног живота (живота са мајком) склања у не-сећање (потискивање) да би у једном тренутку, током потере и непосредно пре убиства и самоубиства, раскрио у јасном сећању мајчину жељу (захтев) као ону силу којом се Костакееова траума усмерава. Да у бићу ове жеље (овог захтева) постоји немогућност испуњења постављеног захтева, показује не само девојчино одбијање (Анђино „Нећу”, које се и у сновима и на јави привиђа Костакееу јесте одговор на његову (мајчину) брачну понуду, него и (лакановска) дисиметрија Другог (мајке) коме се не може припасти (а то припадање извору жеље једино може затворити круг и сместити Костакееа унутар круга) и Другог коме је мајчин захтев упућен, а које, ни у присвајању убиством није Друго мајке, јер нема онај квалитет који мајку (метафизички) идеализује – квалитет лепоте и квалитет приче (насилни чин изазван је императивом који поставља гласина, а не прича). Отуда и отпор који Костакее показује према мајчиној жељи (у сећању) „јер није волео да мајка говори такве ствари” (Андрић 1981: 229), што је сасвим различито од отпора (и стида) који се у њему појављује када мајка своју вештину причања дели са Другима, пошто жели да она (и њена прича) припадају само њему: „Сећа се да он то није волео да гледа и слуша, и да га је мучило помешано осећање стида и љубоморе; стида, што то његова мајка изводи пред тим светом; и љубоморе, што се тако даје другима, а не само њему” (Андрић 1981: 204).

ругобе, и кратко траје и обично жалосно свршава.) Вешта ручном раду, поред живе маште, имала је развијен дар опонашања, била речита и умела лепо да прича. Костак се *нејасно сећа* (курзив Ђ.Р.) да су је друге жене слушале са великом пажњом и често се до суза смејале њеном казивању. (Андрић 1981: 203-204)¹⁸⁷

Профанаацијом приче (њеном вулгаризацијом, претварањем у гласину), судбина Костак Ненишануа, његов злочин – убиство и самоубиство, постаје метафора којом Андрић назначавала довршетак своје модернистичке поетике у роману *Омерпаши Латас*. Ако у „Мустафи Маџару” прича убија јунака, који не може да освести залог метафизичког постојања чак ни у стицању свести о суициду, како би сачувала приповедачев поглед усмерен ка трансцендентном (звезди која се гаси), а у „Причи о везировом слону” убија сувереног везира-самоубицу, чији је живот (и након смрти) стална претња даљем кружењу приче, у *Омерпаши Латасу* прича убија да би се убила, да би сасвим замела трагове свог (не)постојања и сада већ узалудне тежње за (пре)означавањем, које је у Андрићевој поетици баштинило снагу из порекла (вечне људске потребе за причом и причањем и митова и легенди који су се тако испредале, створивши архетипску основу као крвоток и извориште сваког будућег приповедања) и из идеала (двосмисленог, варљивог, али приповедању неопходног надоместка (метафизичког знака) лепоте, јер се у завођењу знака ствара и

¹⁸⁷ Када би слика мајке, као приповедача, одиста представљала симболичко место (истине) приче, Андрићев роман би и даље чувао везу са модернистичком метафизиком, јер би, чак и у двострукој негацији поседовања (преко немогућег сусрета са мајком и немогућег сусрета са Анђом, која је негатив мајке, а истовремено предмет (мајчине) жеље), и даље постојало неупитно трансцендентно упориште коме се жеља упућује (Костакев чин (убиство и самоубиство) тада би (у поетичком смислу) био сасвим налик Мудеризовићевом чину у „Олујацима”). Међутим, свестан тога, а како би назначио одмак од сопствене модернистичке поетике, Андрић ће управо во место несумњивог изворишта приче проблематизовати, јер, иако мајка има бујну машту, њена способност причања је превасходно перформативна и носи у себи функције опонашања и (козерске) театрализације (са истим значењем које позориште, као уметничко „недоношче” има у „Разговору са Гојом”): „Вешта ручно раду, поред живе маште, *имала је развијен дар опонашања* (курзив Ђ.Р.), била речита и умела да прича. Костак се нејасно сећа да су је друге жене слушале са великом пажњом и често се *до суза смејале* (курзив Ђ.Р.) њеном казивању” (Андрић 1981: 203-204). Док трчи своју последњу трку, Костак настоји да том подухвату (присвајању у злочину, у смрти) прида вредност јединственог (егзистенцијално и метафизички одређујућег) догађаја: „На хиљаду различитих начина људи живе свој живот, али сваки *једном у животу* (курзив Ђ.Р.) трчи своју трку, па било то скровито и тајно, без сведока и скандала, у својој соби можда, можда само у мислима, у сновима, било јавно, свечано, уз свирку и клицање и осмехе гледалаца, било овако – лудо, срамотно, преступнички” (Андрић 1981: 228). Милош Ђорђевић добро примећује да постоји веза између ове Костакеве мисли и Андрићеве идеје о причи и причању (о функцијама приче) изнете у беседи приликом добијања Нобелове награде: „Рефлексија Костакееа о хиљаду различитих начина на који људи живе свој живот такође јесте комплементарна са, како је критика већ утврдила, другом Андрићевом централном програмском идејом из беседе О причи и причању, у којој људи, одувек, на хиљаду различитих начина, причају исту причу у борни за опстанак, односно у дубљем значењу о смислу живота и саме приче у борби за освајање простора слободе и лепоте” (Ђорђевић 2018: 320). Ако се између два исказа повуче (смисаона) паралела, онда је Костакеева мисао о јединствености трке коју трчи у потери за Анђом, заправо алегоријска представа (мета)потички постављеног питања о јединственом изходишту приче, јер „Тако нам понекад изгледа да човечанство од првог блеска свести, кроз векове прича сâмо себи, у милион варијаната, упоредо са дахом својих плућа и ритмом свога бића, стално исту причу” (Андрић 1977: 66-67), где је истос у ствари архетипско језгро из кога причање настаје. Пошто је мајка, као трауматично место (Костакееве) жеље, истовремено и место приче, у њој је уприсућено и расредиштење идеала који све приче (на свим језицима) смешта на исту полазишну тачку. Мајку (причу) Костакее жели само за себе, јер осећа да је у давању (мајке-приче) другима, он само једна од (непривилегованих) тачака ове наративне дисперзије, док се његова привилегованост показује тек у мајчиној жељи (коју он не жели) да припадне Другом (Анђи) који не садржи ниједан од оних идеала за којима Костакее у мајци (причи) трага.

објављује модернистичка прича). Опсесија за поседовањем нечега што више и није Друго, у значењу поседовања заводљивог метафизичког сувишка, у који би се губитак субјекта уписивао као жеља, јесте механичко посезање за Другим, који је огледало сопствене трауме, а који, својим одбијањем, само показује да се траума више не може симболички оспољавати (чиме би се производили приповедни ефекти завођења), али и да Други, као такав, више не постоји до као аутопројекција која Ја и Друго изједначава,¹⁸⁸ те се, самим тим, подразумева да укидање (убиство) Другог постане нераздвојиво од самоукинућа.

¹⁸⁸ О чему говори и Јасмина Ахметагић, проширујући ову ситуацију на значење романа у целини и указујући на то да је Други у *Омерпаши Латасу* искључен као Други, јер је виђен само као начин (средство) да се трауматични идентитет конституише изван маске (себе-привида): „У међусобним интеракцијама јунаци се појављују као маске, нико никог не види као особу, већ само у складу са личним задужењима и интересима, али прави проблем Андрићевих јунака налази се у томе што су они сами себи постали привид, па им је други човек (као у случају Костакеа Ненишануа и његовог заљубљивања у Анђу) постао средство за успостављање властитог, истинитијег и стварнијег идентитета” (Ахметагић 2018: 111). Међутим, свестан тога, а како би назначио одмак од сопствене модернистичке поетике, Андрић ће управо во место несумњивог изворишта приче проблематизовати, јер, иако мајка има бујну машту, њена способност причања је превасходно перформативна и носи у себи функције опонашања и (козерске) театрализације (са истим значењем које позориште, као уметничко „недоношче” има у „Разговору са Гојом”): „Вешта ручно раду, поред живе маште, имала је развијен дар опонашања (курзив Ђ.Р.), била речита и умела да прича. Костаке се нејасно сећа да су је друге жене слушале са великом пажњом и често се *до суза смејале* (курзив Ђ.Р.) њеном казивању” (Андрић 1981: 204).

3. (ПОЕТИЧКО) ОЧИНСТВО И СУИЦИД У РАНОЈ ПРОЗИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

3.1. На раскршћима суматраизма – самоубиство као поетика и као чин

3.2. Самоубиства у полуделом врту - „Врт благословених жена”

3.3. Осујећење суицидалног завета - „Легенда”

3.4. „Адам и Ева” и *Дневник о Чарнојевићу* – (поетичко) ослобођење од суицида

3.1. На раскршћима суматраизма – самоубиство као поетика и као чин

Од театра до театра, тако би се могао, између осталог, описати круг који Црњанскова проза оцртава, започевши једном врстом раномодернистичке, експресионистичке театрализације у *Причама о мушком*, а довршивши се у постсуицидалном шекспиријанском позоришту смрти, у представи која се игра само једном и на сцени где „сваки, неко време, игра своју улогу. А затим силази са сцене, да се на њој више н појави. Никада, - *никогда*. Нити зна зашто је у том театру играо, нити зашто је баш ту улогу имао, нити ко му је ту улогу доделио, а ни гледаоци не знају, после, куда је из тог театра отишао” (Црњански 1971 I: 9). У том театру Црњанског суицид је стално присутан, а делује као да га нема. Ретки су и готово и да не постоје експлицитни прикази изведених суицидалних чинова, иако ова проза самоубиством започиње и самоубиством се завршава, суицидалном онтологијом потпуно премреживши последњи Црњансков роман. Битност суицида није, дакле, мања него у Андрићевом делу, нити је Црњанском промакло да је самоубиство један од одлучујућих симболичких комплекса везаних за поетику модернизма, али, за разлику од Андрића, код кога постоји слобода да се проговори из самога чина, детаљно описаних сцена убистава и самоубистава, па нема препрека да се и након Колоњиног могућег суицида у *Травничкој хроници*, а затим и Ћамиловог нестанка у *Проклетој авлији*, изнова појави јунак самоубица у *Омерпаши Латасу*¹⁸⁹, Црњански као да зазире да своје јунаке покаже и прикаже у моментима када себи одузимају живот. Он ће или суицид онемогућити, пристајући радије да нихилистичке позиције јунака развије до крајњег апсурда, упркос постојећем суицидалном налогу, при чему одузимање сопственог живота изостаје, као у *Другој књизи Сеоба* или је самоубиство немогуће, неприповедиво и поетички неиздржљиво као у *Роману о Лондону*. Има ли нечега у самом начину приповедања што Андрићу омогућује да у својим широко заснованим и епски разливеним просторима приче суицид приказује са једним, готово „наслађујућим” натурализмом, а да при том не мора да страхује од патетике и патоса приказаног, а што се Црњансковој романтичарски заснованој, вртоглавој и мутној лирској прози отима баш у пренаглашености и театралности тако изведеног чина? Јер Црњанскова поетика је на самом свом почетку засновала себе у дистанци према чину, у модернистичком самопрепознавању које не жели и неће пристати на авангардну „дејственост” јунака, те ће уместо убиства и самоубиства запевати „мало нове песме” (Црњански 1993: 19). Није отуда случајно ни што се *Лирика Итаке* отвара, у „Прологу”, тврдњом о убиству које се не сме, а затвара, у „Епилогу”, самоубиством које није мода и куда нови песник може:

Или ћу тамо, где грде
самоубице, и тврде:
да је то париски утицај?

Не, том је крај!
На Итаки ће да се удари
у сасвим друге жице.

¹⁸⁹ Андрић се, у свом последњем роману, не усмерава толико на суицидални чин, колико на трансформисање метафизичког статуса приче. Када је, у *Омерпаши Латасу*, процес претварања приче у гласину (лаж) довршен, Костакеово самоубиство се може догодити а да ни на који начин не ремети поетичку еволуцију Андрићеве прозе, која се у овом (недовршеном) роману докочава потпуним губитком поверења у истиноносну вредност приче и причања.

свеједно да ли ја
или ко други. (Црњански 1993: 73)

Ако је песник у „Прологу” одбацио убиство баш да би из тог табуа засновао нову песму, у последњој песми *Лирике Итаке* самоубиство улази у овај поетички новум и легитимизовано је као његов саставни део. Међутим, какво самоубиство? Управо не самоубиство као чин, јер је у чињењу суицид близак убиству, чак нераздвојан од убиства, што нам и Андрић ванредно показује, будући да су његове самоубице неретко и убице (Мацарева (недосегнута) жеља за смрћу рађа се из трауме убијања, а убице су и Мудеризовић, Целалудин паша, Костакe Ненишану), већ суицид као поетички чин, као имплицитно самоубиство, песничко нихилистичко самоисцрпљење. Јер, није исто убијати на Итаки и убици дизати видовдански (песнички) храм, као што није исто вулгарно се, по моди француској убијати, и унети суицид у сопствену поетику и из самоубиства је развијати, као што није исто на вешалима висити од стида или висити из кјеркегоровског очајања. Између ових двају, оштро одвојених, суицидалних парадигми, рађа се траума Црњансковог приповедања које ће тај однос проблематизовати од *Прича о мушком* до *Романа о Лондону*. *Дневник о Чарнојевићу* настаје као негатив претходне скице романа, приповетке „Адам и Ева”, у којој се главни јунак убија, изговарајући реченице идентичне онима које изговара Рајић-Чарнојевић, па се и поетика овога романа може посматрати унутар разлике која омогућава да се један „Рајић” убије, а да се његов „близанац” у роману на самоубиство не одлучује, да га чак и експлицитно негира. *Сеобе* ће, обликујући метафизички простор као ТАМО Русије, припремити иманентно самоубиство Павла Исаковича у *Другој књизи Сеоба*, који у тај простор залази, кршећи границу која мора постојати да би трансценденције било, а све се окончава у великом роману суицидалне жеље (*Роману о Лондону*) која се не може реализовати, нити се може приповедно довршити.

Како се бивање у поезици, књижевности, одваја од радикалног авангардног (из)бивања које жели да егзистенцију заснује у простору који је ванлитерарни, то јест који апсолутном деконструкцијом литерарне и уметничке парадигме као идеолошке, тежи да веже литературу и живот у синтезу која подразумева друштвени и лични преображај, то се Црњансково изричито декларисање за модернизам, а не за авангарду, препознаје као комплексна позиција онога који установљава ново, али „мало ново”, те је, у том смислу, истовремено везан за литературу и за традицију, колико и за њено одбацивање и негирање. Из ове позиције модернистичке двострукости, израста и конституише се већ у *Причама о мушком* (претходно и у *Лирици Итаке*) комплекс оца и очинства у коме се парадоксално сустичу напоредне могућности да се традиција има и нема, или да се, у песми „Молитва”, појави самоидентификација са модернистичким Христом, према модернистичком литерарном Богу – Дон Кихоту, а да се затим може изјавити да сам „Ја увек био сам себи предак (Црњански 1993: 164), као што се тај комплекс затим преноси и на однос Црњанских јунака према властитом потомству, где је извесност биолошког очинства, у „Адаму и Еви”, разлог за суицид, док се у *Дневнику о Чарнојевићу* јунак своме сину кога, опет модернистички, и има и нема, може *обраћати писањем*, као сину свом нерођеном. Изјаву Црњанског о прелазном карактеру раног приповедања у *Причама о мушком*, али и у осталим приповеткама из тог доба, не треба схватити као одбацивање, колико као процес поетичке трансформације, унутар кога *Приче о мушком* доиста сведоче о једној врсти пишчевог самоиспитујућег лутања чији је коначан резултат и опредељење *Дневник о Чарнојевићу*:

Приче о мушком, укључујући и остале приповетке Милоша Црњанског, практична су илустрација таквог односа. У њима се уочава приближавање, али не и поистовећивање са авангардним књижевним тенденцијама, о чему у више наврата сведочи и сам писац. То приближавање може се најпре уочити у равни општег поратног духовног расположења, а потом и у равни реализације текста, односно, у равни примењених приповедачких поступака. Ужлебљен између две крајности – радикалног поништавања *приче* са једне, односно, неупитног надовезивања на обликотворне принципе традиционалне наратије са друге стране – Црњански бира средњи пут. Он непрестано изменом облика свог приповедања изриче сумњу у постојани миметизам наратије, али задржава поједине елементе традицијски стабилизованог, реалистичког прозног концепта (социјална мотивација, историчност, вишеслојна индивидуализација књижевног лика). Такође, Црњански не прихвата, у доба авангарде врло испољено, екстремно експериментално раслојавање приповедања, али истражује у том правцу („колажна“ техника, скоковите измене наративних ситуација, паралелизам различитих, наизглед инкопатибилних токова приче, ономастичка мотивација, звучно осамостаљивање језичких јединица, и тако даље). (Пантић 2005: 194)

3.2. Самоубиства у полуделом врту - „Врт благословених жена”

Ако је Црњански, за живота, допустио да се *Приче о мушком* објављују и даље, након његовог повратка из егзила, а да приповетка „Адам и Ева” остане необјављена, разлог томе може се видети управо у једној врсти поетичког разрешења које је у *Дневнику о Чарнојевићу* пронађено да се јунак задржи у двоструком бивању утехе и смрти, док се у приповеци, која је предложак и нека врста скице романа (главни јунак понавља реченице идентичне онима које ће касније изговарати и сам Рајић-Чарнојевић) тај хоризонт још увек не отвара, те одлука о суициду, изазвана управо свешћу да ће јунак приповетке постати отац може бити ублажена и одбачена само бледим компромисом, где се читав догађај театрализује, а суицид, као и у *Маски*, посматра комично. Јунак се можда и није убио, можда је тек лакше рањен, на шта указују речи његовог слуге, батлера (в. Црњански 1996: 95), док уочљиво обликовање сцене приповедања као позоришне сцене, претпоставља такође да је у питању тек глума, живот као позорница, што је метафора континуирано присутна у целокупној прози Црњанског, с тим да је у „Адами и Еви” реч о разрешењу које Црњанског очито није могло задовољити, јер гротескно-иронични обрт где је суицид дат у виду једног типично експресионистичког преокрета који наглашава епохалну детрагизацију самоубиства није нудио простора за размахнутост и оригиналност поетичког разрешења које би било центрирано унутар суматраистичке идеје утехе. Међутим, то да се у стварање првог Црњансковог романа кренуло управо кроз ситуацију могућег самоубиства, говори нам да је суицидалност, чак и када се негира, или када се проналазе начини да се она заобиђе, дубоко и трауматично уткана у Црњансково дело. Притом, уколико је суицидалност у *Дневнику* негирана да би се на фону те негације, у односу на приповетку „Адам и Ева”, створила суматраистичка подвојеност бића, које у самоисписивању може постојати као утеха и као гроб, ова необјављена приповетка је, својим основним темама и топосима, придружена (иако то формално није учињено), збиру значења и мотива који су кључни за *Приче о мушком* и на основу којих је (између осталог) и могуће Црњанскову једину збирку приповедака посматрати као кохерентну целину. У том смислу, могло би се, пре свега говорити, о тополошкој симболизацији, различитим приказима и приповедно-симболичким трансферима слике рајског врта и, са њом у вези, библијске приче о Адаму и Еви, па преко ње, најзад, о сложеној симболици рођења, очинства и мајчинства, чиме се ова примарна метафора врта проширује на све Црњанскове приповетке, иако је изричито наглашена само у трима, у „Врту благословених жена”, где је уприсутњен агонални просторни однос, у потпуној поларизацији, „полуделог врта” и простора изван њега, који је простор историјске и друштвено-политичке актуелизације, затим у „Легенди”, кроз приказ елизабетанског врта уживања и разблудности краљице и краљичине дворске свите, и, најзад, у приповеци „Рај”, која је заправо синтеза претходних двају приповедака, настала процесом експресионистичке деградације примарног мотива, па рајско уточиште постаје јавна кућа, али је и даље уточиште, јер свет изван њега бива описан апокалиптичким тоновима свеопште каљуге и мрака, у коме се дешавају свакојаки злочини, крађе и убиства, а над којим лебди застава нове државе као избледела крпа, преварно очекивање историјске промене и прогреса: „Испод кровова лепршале се, искидане од дугих киша и ветрова, тробојке; крпе су њине, закачене о црепове, ноћу лепршале безбојне црне и чудне” (Црњански 1996: 96).¹⁹⁰ Ова два агонално постављена простора не отварају се, међутим,

¹⁹⁰ Исти мотив појавиће се и у *Лирици Итаке*, управо у песми која носи наслов „Југославији”: „Ниједна чаша што се пије, / ниједна тробојка што се вије, / наша није (курзив Ђ.Р.)” (Црњански 1993: 32), као и на почетку

утопијској перспективизацији која би подразумевала профаност историјског и сакралност рајског (поетичког), чиме би сакрализован простор морао остати недодирљив као (повлашћена) област метафизике, већ је од самога почетка, особито у приповеци „Врт благословених жена”, присутна њихова интеракција, нарушавање границе и постепено прелажење једног простора у други, али на такав начин који не подразумева узајамност колико насилну инвазивност историјског према рајском простору.¹⁹¹ Битно је да овај сукоб започиње својеврсним космолошким потресом, метафором карактеристичном за описе поетичких промена у послератној књижевности, посебно у оном делу те књижевности који се залаже за радикалнија превредновања, што се најбоље може исказати Винаверовим појмом „поремећене равнотеже”.¹⁹² Равнотежа је поремећена у времену, али не времену историјском, календарском, хронолошком (нелогичности и недоследности календарског времена (датирања) биће предмет приповедања тек у *Другој књизи Сеоба*), већ времену космолошком, цикличном, чија се симболичка оријентација одвија у променама годишњих доба:

Јесен је била дошла, она се вукла прљава и ритава по улицама широким и мрачним, у којима су трчали тамо-амо трони, жути трамваји, лупали и кикотали се, цикали и рикали, савијали се и окретали као луди. Дим се вио по крововима и мутио све зидове и прозоре сјајне, а кадикад провејавао би прљав, мокар снег.

Али у врту, сасвим близу свему томе, стајале су сфинге и нимфе беле и брадати фаунови, штитали се и грлили, јахали се и церили. Сребрне Дијане запињале су лук и корачале кораком витим, брзим и тананим као стреле, са погледом упртим у небо, зелено као стари побледео стег. а врт стајаше сав у цвату. (Црњански 1996: 49-50)

приповетке „Врт благословених жена”, где се небо „мутно простира над вртом као један стари стег, избледео на сунцу и ветру, проткан златом, свилом и сребром” (Црњански 1996: 49), при чему Црњански наглашава немогућност да се поетички (метафизички) простор одвоји и сачува од занкова идеолошке и друштвено-политичке инвазивности, па се ови знакови у *Причама о мушком* непрестано преплићу, залазећи са једне или друге стране ове имагинарно постављене (а пропусне) границе.

¹⁹¹ „Онеобичавањем слике свакодневице централним мотивским семантемом (топосом врта – прим. Ђ.Р.) промијениле су се уобичајене релације, што писцу, а онда и читаоцу, омогућавају маштовитије реализације него иначе. Абнормалном сликом свијета отвара се простор неслућене асоцијативне комбинаторике, будући да се прича не ослања на уобичајен редослијед који диктира контрастивна, обрнута, управо супротстављена „двоструко измишљена“ слика стварности. Заправо, у тексту симболистичко-фантастичке структуре семантичка вриједност остварује се у опозицијама чланова асоцијативног поља, низова који упућују на аналогију с уобичајеним људским искуством и асоцијативних токова што се формирају у оспоравању тог искуства. Крајњи резултат је у становитом импресионистичком „премазу“ литерарне фантазије кроз који пробијају фрагменти збиљског искуства, најчешће у гротескном облику. Причу тако не генерирају збивања, него као да се збивања подређују необичном смјеру приче, па се и смисао не разабере у „миметичким алузијама“, већ прије у неодређености симболике изненада процвјетала врта” (Ковач 2012: 118).

¹⁹² „Експресионизам је револуционаран. Он тражи смисао у динамици или могућности динамике. Он полази од тога да је р а в н о т е ж а п о р е м е ћ е н а. Огромне силе које су се држале у равнотежи почеле су се ослобађати. Природом се управљало помоћу једног врло малог сплета сила. Највећи део енергије био је употребљен не за лепоту бивања, већ да једно спутава друго. Стога је могуће да је Бог могао бити једна не толико моћна битност, али која је била изнад равнотеже, и према томе управљала њоме. Чим су велике силе отпочеле да излазе из равнотеже, улога божанства постала је тежа. Сада се тражи много већа снага и моћ за онога који контролише стварање. А и улога ових стваралаца постала је тежа, у колико они желе да буду изван свога стварања. Пре се лако стварало: неутралисале су се силе, а једним зрачком енергије упућиваху се оне, тако оковане и спутане, правцима просторима, временима. Да се буде објективни стваралац, као некад, – данас је готово немогуће” (Винавер 1985: 21-22).

Не треба заборавити да и *Дневник о Чарнојевићу* започиње у јесен, што је и прва реченица романа: „Јесен, и живот без смисла” (Црњански 1996: 427) и да се одисеја јунакова у јесен завршава, те да је дело такође подељено на симболичке одсеке обележене различитим годишњим добима у којима јунак проживљава своје ратне године, боравак у болници и повратак у завичај (в. Татаренко 2008: 15-19). Такође, у *Дневнику* ће се појавити и готово идентична слика „полуделе јесени”, то јест јесени која је уобразица да је пролеће, док Рајић-Чарнојевић и Пољакиња кроз прозор болнице посматрају Краков и један мало другачији, пандуровићевски осликан, болнички врт:

Био је новембар.

Били су то чудни дани. Небо је било топло увече и сви смо се окретали да видимо ласте. Сокацима је врвео свет. Дрвеће је клијало и сви смо се смејали јесени, што је уобразица, да је пролеће (курзив Ђ.Р.).

Причала ми је како су је удали, као што се коњ теслими. Муж јој је био велики, дебео адвокат. Био је негде на бојишту, судија. *Седели смо у врту болнице* (курзив Ђ.Р.). Она ми је шапутала трудећи се да разумем њен меки, шушкајући пољски говор. Над Краковом је било тада благо небо; или се то мени само чинило, јер сам опет био млад и жив. (Црњански 1996: 151)

Има доиста нечег полуделог, поремећеног, дионизијски разобрученог (стражиловског, рекли бисмо), што се из самог бића космоса појављује да равнотежу наруши и изазове хаос и уништење, налик оној омамљености касаблица у Андрићевим „Аникиним временима”, који пошавши за сиренским зовом ероса заборављају на све норме и ред вековима поштован, препуштајући се својим (ауто)деструктивним поривима. Тако и врт Црњанскове приповетке бива ускоро насељен убицама и самоубицама, лоповима и љубавницима, али, повремено, и декламаторима лирских песама:

Јер прво се почеше купити љубавници. Они би се, под ноћ, прикрали и ноћу би се по шипрају чули усхићени уздаси. По мраку, у трави, не беше места за парове који су једнако придолазили. Неки црни лептирови се почеше множити, пре непознати у околини, и неки безобразни комарци што су мучили особито старије, дебеле жене. А по врту би се ноћу често чуо шапат, мумлање и препирање неко, а *каткад и декламовање лирских песама* (курзив Ђ.Р.) [...]

Но поче да бива горе. *Учесташе самоубице по врту* (курзив Ђ.Р.). Више пута, ноћу, чинило се баштованима који су се бојали залазити под грање мрачно, да чују плач и јаук. *Један је тврдио да сваке ноћи чује неки глас леп и млад, који виче: „О месечино, мајко моја, о месечино, мајко моја!”* (курзив Ђ.Р.)

Испрва су били младићи. Налазили би их на трави, меке косе и бледог чела, пуног капљица росе и зноја, крвавих груди, на којима би лежало оружје и камелије, или љубичице, или беле руже. Каткад слика какве женске главе, насмешене, успијене, чије би лице и очи били увек упрти у небо као у анђелка.

Но после поче још горе.

По дрвећу учесташе обешени старци, о којима нико није знао рећи што се убијају. Сви су били сретни, богати и весели, а ујутро би их нашли обешене, као вуцибатине, прљаве и разбарушене [...]

Али поче још горе.

Лопови учесташе око врта, у срцу града. Они су се скривали у шумице пуне мраморних, голих Венера, Агамемнона и Ахила. Сада се догоди нешто грозно. Једне зоре нађоше три мале девојчице – на трави; оне су имале на ножицама свилене,

бласке ципелице, а у шаци малој слаткиша, траве, све у крви, са распореним трбусима, под јелама витим и зеленим, витим и зеленим *више него у пролеће* (курзив Ђ.Р.). Из њиних модрих очију гледало је нешто ужасно, а око уста им је још лежао осмех пун сласти и жеља. (Црњански 1996: 51-52)

Постајући попреште свих могућих грехова, девијантности и злочина, чији каталог Црњански формира, а да су, при том, неки од тих грехова препознати као најтежи, попут суицида, јединог греха за који хришћанство не нуди опрост или чедоморства, једне од централних тема Достојевскове прозе (и једне од скривено присутних тема *Друге књиге Сеоба*), врт је и аутопоетички простор у који се дискретно и ненаметљиво смешта фигура лирике. Истовремено, библијска парабола о првом греху и изгону из раја се скоро неприметно уобличава, започињући сагрешењем, а довршавајући се рођењем, када врт, на крају приповетке, постаје прихватилиште за сиромашне породиље. Кроз паралелне наративне токове, унутар којих прича о првом греху бива саображена метафори аутопоетике, Црњански јасно истиче две етапе развоја приче, па ако су сагрешење и рођење тачке у којима се распознаје библијски подтекст, онда је и дионизијска лирика која себи допушта слободу да без зазора пропева о еротском, табуизираним и патолошком само прва етапа Црњансковог поетичког самопрепознавања. У тај каталог патолошког и греховног улази и суицид, обележен на два начина. Најпре су то самоубиства младића са сликама својих „драгана-анђелака” на грудима, оружјем и цвећем. Сладуњави и детаљима претрпани постромантичарски декадентни декор као да прати Црњансково негативно виђење самоубиства у „Епилогу”, својеврсну суицидалну моду у литератури с краја века у којој се фатална љубав и вертеровски суицид претварају у декоративне и стално понављане слике из којих се губи свака егзистенцијална суштина пред нагомиланим детаљима који постају сврха за себе. Презасићеној постромантичарској егзотици којом је обележен поетички простор врта супротставља се и деконструише је отварање ка метафизичком-недостижном идеалу женског као лунарног-мајчинског, те се тиме успоставља двоструки идеал жене, присутан и у *Лирици Итаке* (али и у *Дневнику о Чарнојевићу*), жене-драгане (чулне жене) и жене-мајке-Богородице, према којој је однос наизглед исти, јер се и овај женски идеал захтева чулношћу, али је на чулност отпоран:

Ерос је потпуна Жеља, блистава Тежња, исконски верски занос који на врхунцу необуздано захтева чистоту, а то значи да неопозиво захтева Јединство. То крајње јединство, међутим, потице постојеће биће у његовој патничкој многострукости. Тако се крајњи занос жеље напослетку претвара у својеврсну нежељу. Дијалектика Ероса уводи у живот нешто што уопште није у складу са ритмовима сексуалне привлачности: жељу која не сплашњава, коју више ништа не може да задовољи, која чак не пристаје да се нађе на искушењу и буде задовољена на овом свету, јер она жели да љуби све или ништа. То је *бескочно надмашивање*, узнесење човека према свом Богу. А тај чин је *неповратан*. (Де Ружмон 2011: 47)

Конфликтност која настаје није банализован фројдовски психолошки сукоб, већ је то конфликт превасходно поетички, како то, у анализи циклуса *Стихови улица*, у коме се Богородица, као метафизичко-чулни идеал женског, у *Лирици Итаке*, по први пут појављује, примећује и Александар Јерков:

Овде почиње циклус *Стихови улица* у коме, такође, смрт ваља дочекати спреман. Но циклус почиње реминисценцијом телесне страсти. Да је осетио женско тело *умирао би мирно после сласти* док би просјаци пред његовим ногама *рикали би узалуд за Богом*. Додир са женом је виши од потраге за Богом, но фигура жене ће му се већ у „Новој серенати” приказати све више налик матери божијој. Ова трансформација се наставља и у „Мојој Раваници”, где блудно, шта би му на то рекао Лаза Костић, гледа *богородицу свету, / што мирише ко гробови у цвету*, а од тога га је стид да живи. Они гробови са почетка *Видовданских песама* сада имају сасвим другачије метафизичко окружење. У „Мојој Раваници”, међутим, *он се смрти диви* (курзив Ђ.Р.), смрт му се чини *једина чиста и поносна судбина мушка*. Рефлективни кругови *Лирике Итаке* Милоша Црњанског тако почињу лагано да се сужавају. Богородица је *једина драга* (курзив Ђ.Р.) пред којом песник клечи, *јер на њој не могу ни моје/ блудне горке очи невеселе/ да оставе трага*. Поглед невеселих очију, од којег је зависила невиност тела у *Новим сенкама*, сада стоји пред новим изазовом, *једном узвишеношћу коју ни мушка туга не може да оскврне* (курзив Ђ.Р.). (Јерков 2010: 280)

Из ове немоћи да се чулно поседује и себи подреди једино што се не може имати, рађа се модернистичка перспективизација суицида, па декор на грудима младића губи сваку функцију, јер о суициду не говори, изузев што је уприсутњен да би се показала његова симболичка ништавност.¹⁹³ Суицид-мода продубљује се ка суициду окренутом метафизици, односно ка уобличавању суицидалне метафизике. Исто важи и за старце самоубице, који су у односу на младиће још веће чудо, скандал и покора, јер је нерастумачиво самоубиство до кога долази у „срећном и испуњеном животу”. И ту је самоубиство знак новог, још скандалозније јер је необјашњиво. Док младићки суицид носи са собом „пртљаг” претходних поетика, романтичарске узбуркане страсти, снаге, али и афеката и очајања где се рука на себе лако подиже, старачки је суицид гротеска, тим шокантнији што је невезан за могућност раскида са претходним искуством, животом или (у метапоетичком смислу) традицијом, којој је по природи окренут, у некој врсти благости и егзистенцијалног примирења коју старење захтева.¹⁹⁴ Он је посве ново обележје нове епохе у којој традицијски обзири, као потврда стабилности једног песничког поретка, престају да важе, а саме године ништа не значе, јер у прелому који сачињава ова књижевност полази се „од

¹⁹³ О љубави према детаљима у припреми суицида, то јест о креирању посебног знаковног окружења унутар кога би самоубиство могло да постхумно проговори, те о нереалности таквог очекивања, које увек остаје везано за живот, а до истинске смрти никада не допире, Бланшо каже: „Не може се „правити план” да се човек убије. Припрема се на то, дела се због крајњег покрета који још припада нормалном поретку ствари које треба да се чине, али тај покрет није због смрти, он се ње не тиче. Отуд ова прилежност, ова љубав према појединостима, ова стрпљива брига, настрана, најобичније стварности о којој често даје доказа онај који ће умрети” (Бланшо 1960: 36).

¹⁹⁴ Да је слика старости и старења код раног Црњанског по правилу везана за раздобље смирења, помирења и сете, показују стихови *Стражилова*. Младачалком дионизијском заносу супротставља се тамна сенка наговештене старости и смрти, тихог одласка и раног умирања: „Не, нисам пре рођења, знао ни једну тугу./ туђом је руком, све то, по мени разасуто./ Знам, полако идем у једну патњу, дугу./ и, знам, погнућу главу, кад лишће буде жуто” (Црњански 1993: 88). То је она животна празнина, бесмисао година у којима се, са прошавшом младосћу, престаје да бива, и умире пре смрти, јер је „у раном умирању./ моја, и туђа, младост, горка и једна иста” (Црњански 1993: 90), па тако и јунак *Дневника о Чарнојевићу* одлази у завичај да умре, иако му лекари кажу да ће живети још тридесет година: „Отпуштен сам од војске и путоваћу у мој завичај да умрем, мада ми лекар рече, да ћу живети још тридесет година” (Црњански 1996: 181). У каснијој прози Црњанског јавља се и, са старошћу повезан, страх од (недостојанствене) смрти, у књизи *Код Хипернорејаца* и, посебно, у *Роману о Лондону*.

почетка”, у непознато, чији је знак суицид, наизглед безразложан, а заправо са разлогом недоступним, измичућим, какво је и оно просјачко (старачко), „недолично”, „рикање за Богом” (Црњански 1993: 132) у песми „Карикатуре”. У „простору више” за којим се чезне, риче или узалудно дозива трансцендирани матерински ерос, као да искрсава она „предпоетичност” из „Пролога”, која је чин, самоубиство и убиство, које није (раз)решење и које кодира простор недостижношћу, али га још увек поетички не трансформише, нити нуди могућности за симболичку отежалост и успостављање једне нове, модернистичке парадигме. Он дакако већ јесте модернистички у уписивању трауматичног недостатка који изазива помаму, али је однос према трауми и даље присутан у чињењу, док се на почетку *Лирике Итаке* управо чин појављује као табу, не морални, колико поетички. У чињењу се тако два простора међусобно изједначавају, јер убистава и самоубистава има и са једне и са друге стране иако врт остаје недоступан онима који, са друге стране барикаде, репрезентују искуство историјског, религијског, идеолошког.¹⁹⁵ Црњански ће овде, као и у „Прологу” правити разлику (и инсистирати на њој) између авангардног и модернистичког искуства, искуства чина и искуства песме:

Црњански је радикални модернист, али ипак модернист. Он се пита о песничкој форми, а рушење етике и смисла историје се стапа са рушењем традиције и смисла форме. *Авангардни песник би на Итаци заиста убијао* (курзив Ђ.Р.), модернист се, са нескривеном иронијом, која боље но ишта говори о разумевању судбине, одлучује за *мало нове песме*. Он, иако изнутра разара песничке облике, напослетку ипак призива и оду, и елегију, и здравицу, чак и дитирамб. Он зна да положај у свету не допушта чак ни *много нове песме*; свет је такав, књижевност толико дуготрајна, да се све новине у времену смањују. Књижевноисторијско протицање времена осећа се и у томе што се у поетичким, књижевноисторијским рукавцима нагомилава све више дела. Нагомилавање не спречава незаустављиви ток који, сам по себи, све поново претвара у историју књижевности, у наслеђе, у традицију. (Јерков 2010: 274-275)

Сагрешење, које у чистоту неоскврњеног рајског простора уводи патолошко, успоставља континуитет, везу са истим таквим чиновима који се реализују изван врта. Дистанца је успостављена на основу тог континуитета. Авангардна радикалност у чињењу се распознаје као истински наставак онога што заправо жели да руши (револуционарност, почињање изнова, раскид и очишћење од прошлости није ништа друго до њено понављање). Модернизам, међутим, себе заснива на рушевинама. Он разграђује, али не брише, подиже се на руинама и остварује у континуитету песничког, литерарног. Девиза на латинском, исписана на дому, крај звездарнице, показује намеру Црњанског да у ову приповетку унесе свој аутопоетички кредо, разлику уприсутњену већ у првој песми *Лирике Итаке*: „Владике и попови држали су проповеди по црквама и жучно нападали невернике који су свему криви и њин дом, који подигоше крај звездарнице, наред града, на којем беше

¹⁹⁵ И на „другој” страни, само са наизглед различитим предзнацима и узроцима дешавају се злочини, убиства и самоубиства. Војнике, који не успевају да разруше врт, вешају: „Поставише суд и обесише сто морнара” (Црњански 1996: 53); „Руља је необуздано јурнула на капије, жене накинђурене попадаше по земљи, погазише децу и капије се заљуљаше под плуском камења. Гардисти обучени у бело погледаше око себе, тужним погледом, падоше крвави и умираху без речи” (Црњански 1996: 54), док се адмирал убија због неуспеха операције, а вешају се и два морнара „о којима је суд *тачно доказао* (курзив Ђ.Р.) да су били трбосече оних отмених девојчица, а сутрадан је изишло дело на видело: убица беше један геније сликар” (Црњански 1996: 53).

златним словима написан: „*Per ruinas homo ad astra...*” (курзив Ђ.Р.)” (Црњански 1996: 52). Интерференцијом двају простора губи се, међутим, сасвим његов утопијски карактер, а простор утопије¹⁹⁶, у насељавању и инвазији, а затим и преображају који трпи, постаје хетеротопијски. У облицима хетеротопија, како их дефинише Фуко, може се распознати и просторна релација, као и дистинкција унутар ње, коју Црњански прави у „Врту благословених жена”. Од истог полазишта, места одсутности, метафизичког, Другог, које је потицај за ((анти)естетички) чин и за поетику, за авангардно, као и за модернистичко, разгранавалу се ова два виђења књижевности, имплицитно присутна (и измешана) у Црњанској приповеци. На првом месту, хетеротопија, по себи, успоставља жељу за насељавањем места одсутности:

Верујем да између утопија и ових распоређивања апсолутно других, хетеротопија, постоји несумњиво својеврстан доживљај мешања, граничења својственог огледалу. Огледало је, на концу, исто тако утопија, будући да је место без места. У огледалу, видим себе тамо где нисам, у једном нестварном простору који се виртуелно отвара иза површине, ја сам тамо, тамо где ме нема, као каква сенка која даје мени самом моју властиту видљивост, која ми допушта да се гледам тамо где сам одсутан: утопија огледала. Али то је једнако тако хетеротопија, у мери у којој огледало заиста постоји, и у којој има, спрам места које заузима, неку врсту повратног дејства; *кренувши ка њему ја откривам своје одсуство, на месту на којем сам, зато што се видим тамо* (курзив Ђ.Р.). Пошав од тог погледа који ми се у извесној мери враћа, из дубине тог виртуелног простора који је с ону страну стакла, ја се окрећем себи, изнова упућујући мој поглед ка себи самом, *реконституишући се тамо где стварно јесам* (курзив Ђ.Р.); огледало функционише као хетеротопија у значењу да, кад год обухватим то место које заузима у часу када видим себе у стаклу, *оно заправо постаје потпуно стварно, у повезаности са целокупним простором који га окружује, и потпуно нестварно, јер је нужно, да би било примећено, да прође кроз ту виртуелну тачку која се налази тамо, у огледалу* (курзив Ђ.Р.). (Фуко 2005а: 32)

Пратећи еволуцију хетеротопија у Фукоовом тексту, можемо начинити паралеле са процесом насељавања, то јест инвазије врта у приповеци. Хетеротопије су, најпре, хетеротопије кризе. *Приче о мушком*, као и остале Црњанске приповетке из овог периода управо тематизују кризно послератно раздобље, паклену динамику, хаос сталних превирања, бесмислених ратова, револуција, крвопролића, убистава и самоубистава. Криза је обележена не само на историјско-идеолошком плану, него и на плану целокупног дискурса, особито поетичких ломова и настојања да се формира нови поетички простор. Под хетеротопијом кризе Фуко подразумева један превасходно примитивни развој хетеротопија у коме се појављују прва места одељености за оне категорије људи који су на неки начин проскрибовани, који „захтевају” одвајање од целокупног (функционалног) друштвеног организма. Невероватна је сличност (блискост) ових различитих друштвених категорије које Фуко наводи са онима који се почињу настањивати у Црњанском врту. Потреба за „кризним одељивањем” заснива поетички простор Црњанских приповедака у смислу у коме је могућа постепена симболичка трансформација рајског врта у

¹⁹⁶ „Утопије, то су распореди без стварног места. То су распореди који ступају у однос директне или обрнуте аналогије са стварним простором или друштвом. Они су само друштво доведено до савршенства, или пак наличје тог друштва, тек, у сваком случају, утопије су простори који су у својој суштини нестварни” (Фуко 2005а: 31).

привилегована експресионистичка окупљалишта, попут болница, затвора, бордела (приповетка „Рај”):¹⁹⁷

У друштвима званим ”примитивна”, јавља се одређена врста хетеротопије коју бих назвао хетеротопијом кризе, што ће рећи да садржи повлашћена или света места, мукла, резервисана за појединце који се налазе, у односу на друштво или околину унутар које живе, у стању кризе. *Адолесценти, жене током менструалног периода, труднице, старци итд* (курзив Ђ.Р.).

У нашем друштву ове хетеротопије клизе лагано ишчезавају, мада су им се задржали неки остаци. На пример, колежи у облику какав су имали у деветнаестом веку, или војна обука за дечаке играли су такву улогу, *да се први знаци мушке сексуалности испоље ”другде”, изван породице* (курзив Ђ.Р.). За младе девојке је, до средине деветнаестог века, постојала традиција која се звала ”*voyage de nocces*”; та је тема древна. *Дефлорација девојке морала се догодити ”нигде”* (курзив Ђ.Р.), и, у то време, воз или хотел били су то место-нигде, хетеротопија без географских координата. (Фуко 2005: 32)

Смештен у сам центар, у срце града и света, врт је неизбежан, утицајан, провокативан. Његове промене изазивају распомамљеност која се не може пренбрегнути, нити потиснути, иако ратови, славни походи и револуције, епидемије болести, за тренутак чине да се он (мисао на њега) „одгурне” на периферију:¹⁹⁸

По граду су сахрањивали мртве, деца, гладна и боса, трчала су по сокацима, новине су биле пуне вести о заплетима са Африком, флота беше отпловила да мре за славу домовине, војнике почеше по улицама поздрављати клицањем и делити им духана. Новине и Парламенат су славили њино *хладнокрвно држање* (курзив Ђ.Р.),

¹⁹⁷ „Експресионисти првенствено испољавају *револт* у односу на постојеће социјалне, а потом и цивилизацијске норме. Због тога њихова осуда друштва почива на оспоравању сваког *ауторитета*, односно свих оних инстанци преко којих функционишу социјални ред и моћ. Ова побуна најпре се односи на владајућу класу капиталиста, затим обухвата критику породичних односа (отац-син), брачних односа (муж-жена), религије (црква) и коначно на жестоку осуду рата, по којој се експресионисти такође разликују од других авангардних покрета, првенствено од футуризма. Такође су на удару институције које функционишу репресивно, понижавајући људско биће (нпр. затвор, лудница, болница, јавна кућа)” (Стојановић Пантовић 1998: 26-27).

¹⁹⁸ О превладавању хетеротопијских простора кризе Фуко проговара кроз тенденцију смењивања центра и периферије, постепеним процесом десакрализације, узимајући пример измештања гробаља на периферију градова: „**Друго начело** у опису хетеротопија, јесте да, током своје историје, друштво може на веома различите начине примењивати једну хетеротопију која постоји и која никад не престаје да постоји; заправо, свака хетеротопија има јасну и одређену функцију унутар друштва, и једна иста хетеротопија, у зависности од синхронизације културе у којој се налази, може имати различиту функцију [...] У основи било је природно да у епохи у којој се веровало у ускрснуће тела и бесмртност душе посмртним остацима не придаје превелика пажња. Напротив, почев од часа у којем више није било извесно постојање душе, нити да тело васкрсава, посвећује се изгледа много већа пажња посмртним остацима, који су, коначно, једини траг нашег постојања у свету, и у речима. У сваком случају, почев од деветнаестог века свако има право на своју малу кутију за своје мало распадање; но, с друге стране, тек од деветнаестог века почиње премештање гробаља на периферију града. Упоредо са овом индивидуализацијом смрти и буржоаским присвајањем гробаља рађа се једна опседнутост смрћу као ”болешћу”. Мртви су, верује се, ти који преносе болест на живе; присуство, близина мртвака тик уз куће, уз сркве, безмало насред улице, то је та близина која сеје смрт. Ова велика тема о ширењу болести заразом потеклом са гробаља устараје до краја осамнаестог столећа; али тек током деветнаестог века отпочиње поступак размештања гробаља ка предграђима. Гробаља не чине више свети и бесмртни дух града, већ ”други град”, у којем свака породица има свој суморни дом” (Фуко 2005а: 33)

у брдским крајевима беше избила нека нова болест и врт се брзо заборавио.
(Црњански 1996: 54)

То да је врт неизбежно присутан и да се не може потиснути нити заборавити, иницирано је једном од тежишних идеја нове, послератне књижевности, потекле још од Ничеа,¹⁹⁹ о примату уметности и уметничког (поетичког) простора у будућем преображају света. Само, док авангарда овај преображај тражи у симбиози поезике и идеологије, литературе и друштва, чија је свест измењена у ратним годинама и ужасима страдања, Црњански ће се у више пута понављаном ставу да ће уметници повести „револуцију” духа и света²⁰⁰, модернистички зауставити на једном двосмисленом „можда” и још двосмисленијем „Ко зна?”: „Ко зна? Можда ће једном све нестати у уметности која неће рећи ни шта хоће, ни шта значи оно што каже. Можда ће нестати говор, и писање, и одређивање: да је оно смрт, а ово љубав, а оно пролеће, а ово музика. Ко зна?” (Црњански 1996: 132-133). „Чињења” у врту (самоубиства, убиства, силовања, неспутана сексуалност) нису једнака чиновима изван њега (где су суициди и убиства такође стални), али су једнака у смислу онтолошког одговора који чин по себи представља. Ови чиновни нису једнаки ни у смислу друштвене реакције која је, на убиства у ратовима и револуцијама или на самоубиства изазвана огрешењима о друштво, поредак, веру, систем (какво је самоубиство адмирала због неиспуњене војничке дужности или вешање војника због неоправдане сумње да су они убице, те повређене војничке и људске части), помирљива, чак је и прихватање, слављење.²⁰¹ Очигледна је Црњанскова намера да уметнички простор представи као јединствен, истински простор субверзивности. Та субверзивност не почива у утопијским карактеристикама врта, где би врт (у библијском виђењу или у античкој перцепцији) представљао идеал савршене уређености.²⁰² Почетна уређеност, божански врт или античка

¹⁹⁹ Тако ће Ниче, у *Веселој науци*, „блаженом привиду” уметности претпоставити управо вољу за самоуништењем: „Да нисмо одобравали уметности и измислили ту врсту култа неистинитог: не бисмо уопште могли издржати увид у општу неистину и лажљивост, што нам сада даје наука – увид у лудило и заблуду као услов сазнајућег и осећајућег постојања. В а л а н о с т би имала као последицу гађење и самоубиство. Али сада наша ваљаност има супротну моћ, *што нам помаже да избегнемо такве последице* (курзив Ђ.Р.): уметност као д о б р у вољу за привид [...] Као естетски феномен наше постојање је још увек п о д н о ш љ и в о, и кроз уметност су нам очи и руке и, пре свега, чиста савест дати за то да м о ж е м о из нас самих створити такав феномен” (Ниче 1989: 128).

²⁰⁰ „Живот ће лепо, не преостаје му ништа друго, поћи за уметношћу, остварити све оно што је, засад, идеја; тако је увек било. И само тако је уметност Ничеово »*Bejahung des Daseins*«” (Црњански 1967: 337)

²⁰¹ Таквом суицидалном идеалу достојанствене, војничке, херојске смрти, биће окренута мисао Павла Исаковича, у *Другој књизи Сеоба*, што Драган Бошковић види као стално присуство једног иманентног суицидалног етоса: „Насупрот, дакле, просветитељског захтева за безбрижним овоземаљским животом као избегнутом смрћу стоји Исаковичева херојска жеља за такође вечном и такође утопијском, кроз прихватање смрти индивидуалном самопотврдом као иманентним самоубиством” (Бошковић 2015: 102).

²⁰² Парадигма савршене, „универзалне и срећне” хетеротопије за Фукоа је управо врт: „Не треба заборавити да је башта, та чудесна, сада већ хиљадугодишња творевина, имала на Истоку веома дубока значења, веома слојевита. Традиционални персијски врт био је свето место које је имало да обједини унутар свог правоугла четири стране, које су представљале четири стране света, једним простором светијим од свих осталих, који је био нали ували, пупку света на његовој средини (курзив Ђ.Р.) (овде бежу базен и водоскок); *сва вегетација врта била је окупљена око тог простора, око тог својеврсног микрокосмоса* (курзив Ђ.Р.). Што се тиче Ћилима, они су били, изворно, репродукција врта. Врт, то је био ћилим у којем је свет у својој свеукупности достигао симболично савршенство, а ћилим нека врста покретног врта у простору. Врт, то је најситнији делић света, и у исто врем свеукупност света. Врт је, од почетка антике, врста срећне и универзалне хетеротопије (из које су изведени наши зоолошки вртови)” (Фуко 2005а: 34). У *Дневнику о Чарнојевићу*, слике ћилима појављују се као утеха јунакова, евоцирајући простор рајског врта, али и савршену микрокосмичку текстуру:

башта – слика природе савршено организоване и подређене људском виђењу хармоније и лепоте, нарушава се већ поменути космичким поремећајем који се отвара неразумљивом говору природе и дубоко запретеним, подсвесним жељама у којима се раскрива недовољност традиције, културе, знања. Црњансков врт можда јесте савршен, али је то савршенство смештено у обухват метафизике која је непојмљива и недокучива, а опет заводљива и зазивајућа, неизбежна као и врт у коме се појављује. О тој недокучивости проговориће, у приповеци, песник и научник (ботаничар) Меојк, чиме се и дискурсу поезије и позитивном дискурсу научног знања постављају границе и испоставља захтев за новим као кључни захтев поетике на којој Црњански инсистира:

У једној дивној згради држала се скупштина. Меојк, велики ботаничар, слутио је неки нов састав у лишћу које особито дуго задржава топлоту сунца, *слутио је неки геолошки пожар под вртом, говорио је врло замршено и лаички* (курзив Ђ.Р.), биолози му се подсмехивали, па се чак и лечничка удружења и комора умешала у расправу [...] Велики песник, дика целог народа, којег је краљ особито радо звао на ручак и *који је певао химне родољубљу* (курзив Ђ.Р.), сазвао је женска, добротворна друштва и пред њима изговорио диван говор који је почео хвалом Дантеа, а свршио отприлике овако: „*Ко зна* (курзив Ђ.Р.), зашто се прохтело цвећу да покуша бесмртност. Узалуд ботаника. *Можда живот биља и вртова стоји високо над нашим и зна за сласти и дубине које наш нема* (курзив Ђ.Р.). Оставите га, нека цвета. Оставите га, нека покуша горку, о госпође, велим вам, горку чашу бесмртности. *Ми смо људи зато сувише слаби* (подвукао Ђ.Р.), изгубили смо аманете и благослове мајке наше земље, а да Вам искрено кажем, сувише смо за бесмртност и разочаравани. Зар не?” (Црњански 1996: 52)

У простору који је по природи субверзиван убиства и самоубиства, злочини и грехови, субверзивни су такође јер су потакнути узроком који надилази смисао херојских, мартирских самоубиства или убиства, државним (патриотским) разлогом дозвољених, у рату. Отуда ови злочини изазивају саблажњавање и жељу за уништењем врта. Како је врт неуништив, макар на начин у коме би га дејство споља могло разорити, јер се све време успешно одупире таквим насртајима, његово уништење мора доћи изнутра, дакле из поетике. У тој тачки, највећма се разилазе два поетичка обрасца. Претварање врта у болницу за сиромашне породиље, преуређење дворца и пражњење раскошног ентеријера и екстеријера од античких статуа, митолошких фигура и представа, долази као потпуна стерилизација од стране једне поетике која и захтева прекид и очишћење:²⁰³

„У туђини сам, постељу сам покрио бачванским ћилимима. Он је весо и богат, увек ме развесели у туђини; кад га погледам, небо зарумени” (Црњански 1996: 153). Ћилим (врт) није, дакле, тек призивање слике симболички савршеног, архетипског места, већ је и одраз носталгије за целовитошћу знака-писања-самоисписивања- текста. Као што се сећање Рајића-Чарнојевића појављује у уломцима „случајних”, искрелих слика које се повезују у лабавим асоцијативним низовима, тако и роман, својом структуралном отвореношћу показује недовршивост и немогућност процеса смисаоног и формалног заокружења писања.

²⁰³ У тексту „Бивше кулисе“, где се залаже за ново позориште – „хипермодерно” (модернистичко), које би, у складу са налогом времена, морало бити позориште експеримента, али и сачуване везе са традицијама (тековинама) барокног театра, Црњански ће критиковати савремени (експериментални, експресионистички) приступ позоришту као наглашену механизацију и стерилизацију сцене, са које нестају барокна сензуалност и декорум, још увек присутни у предратним позориштима Европе: „Талијанска позорница барока, мирисан, хермафродитски, шарени свет позоришта Болоње, Венеције и Милана, нестао је давно, али је као дим, њин начин лебдео над даскама талијанских, па и париских позорница, до самих дана рата. Гледалишта тих театара, с пурпурним и полумрачним ложама битно су се разликовала *од сухих и огромних модерних театара* (курзив

Сутрадан је врт био предан заједно са дворцем болници сиротих породиља. *За недељу дана беше дворац празан и окречен* (курзив Ђ.Р.). Црвени јастуци, дрвене постеље су се намештале, стизали су аутомобили пуни жена у благословеном стању што су, тешке и троме, силазиле и лагано ишле степеницама. Новине су писале чланке о дарежљивости краљевој и о социјализму који ће спасти свет. (Црњански 1996: 56)

То што је прекид и изглед сасвим новог, новог живота, новог простора, у ствари је континуитет, ритуално, само привидно измењено, понављање генерацијског трајања, јер чин је чин, и оно што не може учинити отворена сила друштвено-идеолошког, чини њој противстављена поетика авангардног. Ако се Црњански, са разлогом (особито у *Причама о мушком*) одређује као експресиониста, он сам се таквом етикетирању одупире управо у ситуацијама у којима аутоиронијски, кроз приповедање, те прокламоване поетичке обрасце карикира и надилази.²⁰⁴ *Мало ново* није сасвим ново, али јесте ново, па, према томе, не подразумева полазак од нуле (јер књижевност, за Црњанског, ипак, није револуција) али ни чување старог, јер се традиција у присуству новог неминовно руши и деконституише.

Ђ.Р.). Сама публика, бирана, полугола, мирисна, била је наследница публице барока. У позориште је долазила ради нечег мешано духовног и појудног, с традицијама љубавних оргија, у гунгули светковина” (Црњански 1999: 395-396). Та позоришта, која у послератној Европи нестају, бивају замењена (на начин истоветан тополошко-симболичкој (метапоетичкој) прерасподели у „Врту благословених жена”) сувопарним и испражњеним позорницама веристичког и експресионистичког, идеолошки обојеног театра: „Изгубили смо игру глумца и добили тегљења, копања ансамбла. Па глас, лепи глас грла људског и сензацију ванредног тела, првака и примадоне! *Глуму, независну од социологије* (курзив Ђ.Р.), неознојену од аргатовања режисеру, непритиснуту експресионизмом кулиса, електричара, свих могућих експерата. Изгубили смо позориште, сензацију ноћи, и, уместо глумаца звезданих, добили оног, што пали фењер, тачно по пропису, као на улици [...] Сада смо, међутим, већ у добу американске лупе дасака. *А Славени уносе на сцену постеље и кујне, породиље* (курзив Ђ.Р.). Јауче и плаче породица, све човечанство хоће да се на позорници издречи. Режисери, новатори и Руси петљају око њега, преврћу кулисе тумбе и фарбају их, вашар, еврипидски, модерне позорнице траје” (Црњански 1999: 396-397).

²⁰⁴ То не значи да метапоетичко значење приповетке представља опредељење за одређени поетички модел, већ пре једну врсту метафорички исказане неодлучности, односно аутопоетичког (само)одређења за модернистички „средњи пут” у коме и радикална авангарда, као тежња за новим, као свест о коренитој промени у послератној књижевности, и неоромантичарско, симболистичко осећање света, као тежња за поетичким континуитетом, али и деконструкцијом наслеђеног, траже, кроз ову прозу, свој адекватан поетички модел, који се у *Причама о мушком* још увек сасвим не конституише. Врт је, отуда, „празно место” будуће поетике, схизоидни збир противречности на чијим ће се границама у *Дневнику о Чарнојевићу* коначно формирати јасно опредељење и препознатљив рукопис Црњанскове прозе. Схизоидности овог симболичког топоса, придружује се личност главног јунака, краља, чија фигура збира карактеристике различитих (превирућих) поетичких модела, сједињујући у себи лик биолошког оца, покровитеља трудница, (праоца човечанства (цивилзације која се рађа из греха) – Адама) и песничког оца, модернистичког Бога (Дон Кихота), као и осећање туге и меланхолије (носталгије за некадашњим изгледом врта) и жеље за прогресом и преуређењем врта у болницу. Лудачки смех краљев, који се зачује на крају приповетке представља ону формулу гротескног (комичног) разрешења и преокрета којом се довршава и већина приповедака у Црњансковој збирци.

3.3. Осујеђење суицидалног завета - „Легенда”

У приповеци „Легенда” (истог циклуса *Мутни симболи*) наилазимо, по први пут, на поетички битну (предодређујућу) ситуацију осујеђеног суицида, односно изневереног суицидалног завета. Иако обавезан очевим аманетом да се убије у тренутку када му мушка част буде освкрњена до те мере да падне у положај роба, главни јунак се не убија, па је одустајање од завета заправо наговештај оне потраге којом ће се Црњанскова модернистичка поетика постепено формирати као поетика анти-суицидалног. Пратећи матрицу на којој је, у сложеним преплитањима, заснована поетика превазилажења суицидалног чина у приповеци „Врт благословених жена”, Црњански ће изгубљеној части супротставити осећај сажаљења и тиме укинути суицидалну жељу. Појам (мушке) части утемељујући је за рано Црњансково дело. У својим варијацијама појављује се у *Лирици Итаке* и у *Дневнику о Чарнојевићу*. Како се прича гради око христоликог јунака, у „Легенди” ће се однос између части, понизности и охолости додатно проблематизовати, укључујући у себе не само основни, јеванђељски подтекст, већ, посматрано кроз целину циклуса, и трансформацију свеукупног наратива о постању и спасењу човековом, од краља-Адама-Дон Кихота-оца, у „Врту благословених жена”, преко изгубљене очинско-донкихотске фигуре у причи „О боговима”, до појаве неиспуњеног очинског завета на саможртвовање, али и деструиране и десакрализоване слике Богородице-девице-мајке у „Легенди”. Експресионистичко приповедање уводи разлику, деконструишући разумевање хришћанске метафизике, чији се појмови и упоришне тачке раслојавају и формирају двоструки однос, реализован у блиским, а помереним концептима какви су, на пример (у погледу појмова части и служења (робовања)), понижење, са једне, односно понизност, са друге стране. Ова померања јесу поетички механизми на којима се гради смисао целе приповетке, а своје извориште и исходиште имају у фигури главног јунака, Лодовика, фратра, ученика Бруновог, чије је хамлетовско двојство дато не толико унутрашњом, колико спољашњом карактеризацијом, у поређењима која су у сталном међусобном сукобу у односу на библијски подтекст, па је Лодовико и Христ, и Арханђел Михаило, телом чист и невин, загледан у звезде и бескрајна космичка пространства, у којима тражи утеху, а онда и Сатана, демон, убица рођене мајке, спреман да у својој охолости и одбацивању хришћанског морала почини свако, и најгнусније дело које се од њега тражи, да би, најзад, након свих преживљених мучења, свој завет телесне чистоте прекршио у наручју најгоре пристанишне блуднице. Модернистичка располућеност искрсава и у суицидалној намери. Црњански вешто помера значење самоубиства, раздвајајући га од идеје саможртвовања, у приповеци такође наглашене у поступку којим самилост и сажаљење замењују жељу за самоуништењем, а понизност, свесна својих последица стаје на место понижења, које се обликује у настојањима да се сачува (охола) мушка част и достојанство племићког порекла: „„Баци ме псима да ме кидају...вежи ме коњима за репове...али ме не ударај по лицу...отац ми беше дужд ... (курзив Ђ.Р.)” – заурла бесно и паде на тле плачући горко” (Црњански 1996: 72). Тиме се суицид, насупрот саможртвовању, појављује као грех, па је очита намера да се грешно и безгрешно поставе у јасну опозицију и да се раздвоје, само да би се тако постављени однос потом могао нарушавати, што врхуни у трима различитим представама мајке-Богородице, као краљице Елизабете, „лажне девице”, Лодовикове мајке, која му у визијама искрсава као Богородица, спуштајући се са неба, и проститутке Мод, у којој се идеал мајке Божије најафирмативније реализује, баш тамо где га не би смело бити и на начин који одступа од истине Јеванђеља. Наглашавајући битност опозитне релације

самоубиства и саможртвовања, Црњански освешћује и осветљава читав један процес у коме се постепено рађа и канонизује став о смртном греху самоуништења, то јест о суициду као најсмртоноснијем греху (греху без опроштаја). Док је у раним вековима хришћанства поглед на етику самоубиства најблаже речено конфузан, па се истовремено јављају и његови заговорници и оштри противници, тек ће Аурелије Августин, у четвртном веку наше ере, устоличити канонску истину осуде самоубиства, управо наглашавајући разлику између суицида и саможртвовања, између самоуништења човековог и пострадавања Христовог. Наиме, све до Августина, велики број хришћана, посебно у доба када хришћанство још увек није било признато као званична религија римског царства, свесно се жртвовао, потврђујући пример Христове жртве и са жељом да што пре напусти „долину суза” и доспе у царство Божје. Августинова рекација и званичан став цркве о греху суицида долазе, међутим, у доба институционализације цркве и њене све веће потребе за „живим” верницима, па се и идеја мартирологије показује опасном, јер умањује бројност пастве и нарушава ауторитет црквене власти. Августин ће поставити доктрину, усвојену у свим хришћанским црквама, да оно што је допуштено Христу, није допуштено и обичном човеку, те да се Христова жртва не сме изједначавати са самоубиством, будући да је самоубиство, као убиство себе, прекршај шесте божје заповести. На тај начин, Августин ће први засновати разлику између самоубиства и саможртвовања и тиме ударити темеље догми о најсмртоноснијем греху:

Није никако узалуд што се у светим канонским књигама не може наћи никакав божански напутак или допуштење по којем бисмо смјели починити самоубиство, било да бисмо тиме стекли бесмртност, било да бисмо избјегли или спрјечили какво зло. Даче, морамо схватити да нам се то забрањује кад закон каже: »Не убиј!« особито јер се не додаје: »својега ближњег« као што стоји кад се забрањује лажно свједочење: пошто се каже: »Не свједочи лажно против ближњег својега.« Стога, посвједочи ли ткогод лажно против себе сама, нек не мисли како је слободан од такве кривице, јер правило о љубави према ближњему прима онај који љуби на темељу љубави према себи самому, јер доиста је написано: »Љуби ближњег свога као себе самога.« (Августин 1982:61)

Чин самоубиства, у недостатку прецизног одређења заповести, постаје и чин убиства самога себе као божјег створења, те оно што је човеку даровано у виду живота, као највећи божји дар, не сме бити (својом руком) одузето злоупотребљавањем слободне воље. На другој страни, заповест са којом Августин пореди своје тумачење шесте божје заповести, проширујући је и на самоубице, јесте она која у себи садржи продужетак који се односи и на самога човека, да „љубиш ближњег свога као себе самога”.²⁰⁵ Из Августинове дијалектике произлази да је самоубиство грех не само зато што је кршење једне од заповести, већ и што је директан удар на љубав божју, у човека усађену кроз љубав према ближњем свом и према самој себи.²⁰⁶ Убијајући се, човек грешити против Бога, света и себе,

²⁰⁵ То је једна од две најважније заповести, како их Христ изговара и тумачи у „Јеванђељу по Матеју”: „36. Учитељу! која је заповијест/ највећа у закону?/ 37. А Исус рече му: љуби Го-/спода Бога својега свијем срцем/ и свом душом својом, и/ свом мисли својом./ 38. Ово је прва и највећа запо-/вијест./ 39. А друга је као и ова: љуби/ ближњег својега као самога себе./ 40. О овима двијема заповијести-/ма виси сав закон и пророци” (Библија, Нови завет, „Јеванђеље по Матеју” 2001: 29).

²⁰⁶ „Без такве љубави према себи била би немогућа убав према ближњем. Дакле, у самоубиству постоје егоизам и егоцентризам, понирање у себе и испуњеност собом, тј. нема нормалне љубави према себи као према бићу које припада Богу. Када човек постане сам себи мрзак и одвратан, када жели да уништи себе, он то никоме не опрашта, њему постају мрски и одвратни и други људи и сав Божији свет” (Берђајев 2011: 26).

а највише против саме љубави као такве. Према томе, онај који себи одузме живот исказује мржњу у њеном најсупстанцијалнијем виду. Црњанскова приповетка довршава се реченицом у којој Лодовико признаје пред краљицом, након мучења због недолечног односа са проститутком, осећање свеопште мржње: „Тада фратар подиже изнемогло чело, отвори широм очи, које су биле ослепеле од мука, и рече, једва чујно: - „Никог ја не волим...све ја мрзим...али сам се сажалио...”” (Црњански 1996: 77). Појављујући се изненада, у потпуној колизији са моралном неосетљивошћу фратровом (која иде све до чињења злочина, а посебно до убиства сопствене мајке) и разблудношћу света који га окружује, хумани гест симпатије, сажаљења, саосећања са пониженом проститутком зачуђује, будући да значење приповетке изводи из потенциране десаκραлизације, оправдавајући христоликост и ангелоликост јунакову, као и сукоб који се између јунака и света појављује (да је морални лик (морални код) света и јунака исти, тог сукоба не би ни било или би он био посве немотивисан). Црњански, притом, не реактивира христоликост на начин њеног понављања у односу на јеванђељски дискурс, већ чини управо супротно, первертирајући и изокрећући значења библијског подтекста. Ако се у лику проститутке Мод може несумњиво препознати лик Марије Магдалене²⁰⁷, па је и сусрет фратров са њом поетска „реконструкција” сусрета Христа и Марије Магдалене, након Христовог васкрсења, у „Јеванђељу по Јовану”, поређењем приповетке са библијским изворником, види се да Црњански онтологију овога сусрета преокреће и прилагођава је властитим (и епохалним) поетичким обрасцима. Кључна разлика јесте да се милосрђе према проститутки, коју више нико не жели, не показује праштањем телесног греха, већ, супротно, уласком у њега. Милосрђе је чин телесног општења. Насупрот томе, у „Јеванђељу по Јовану”, Христ упозорава Марију Магдалену, која га прва угледа након изласка из гроба, да га *не додирује*, јер васкрсење његово још увек није потпуно, то јест Христ упозорава Магдалену да је, иако устао из гроба, још увек тело:

16. Исус јој рече: Марија! А она
обазревши се рече му: Равуни!
које значи учитељу.

17. Рече јој Исус: *не дохватај се
до мене, јер се још не вратих к
оцу својему* (подвукао Ђ.Р.); него иди к браћи
мојој, и кажи им: враћам се к оцу
својему и оцу вашему, и Богу сво-

²⁰⁷ На ову паралелу указује, у својој студији *Српски експресионизам* и Бојана Стојановић Пантовић: „Црњански је овом причом актуелизовао причу о Исусу и Марији Магдалени, грешници, иако јој је дао неке нове, експресионистичке акценте. Најпре, краљица користи своју первертирану сексуалност као начин овладавања људима, а мушкарца доживљава као божји дар жени, као пуко средство уживања. И у лику „непорочног” фратра начињен је за Црњанског тако типични иронијско-субверзивни отклон, јер он није симбол Христове помирљивости, љубави и праштања. Он пре личи на сујетног, нарцисоидног мушкарца који жени, макар то била жена из бордела (*Рај*), или остарела проститутка са телом као „лешина”, уместо своје сексуалности једино може да понуди сажаљење. У последњим реченицама фратар не само да открива своје мизогинство, већ и мржњу према читавом људском роду – мизантропију – која је преовладала у позним пишчевим делима, особито у књизи *Код Хиперборејаца* (на то је указао М.Ломпар). Управо у тој димензији огледа се одступање од експресионистичког алтруизма и идеје свеопште љубави, што упућује да је у исходишту *суматраизма* садржана не само синестезијска идеја свеповезаности, већ и свест о одвајању, удаљавању, нестанку и празнини” (Стојановић Пантовић 1998: 97-98).

јему и Богу вашему. (*Библија, Нови Завет*, „Јеванђеље по Јовану” 2001: 120)

Насупрот забрани додиривања тела у библијском тексту, у „Легенди” је тај додир не само могућ (у ствари и једино могућ, јер се самилост реализује кроз задовољење плоти) већ је доведен до пароксизма, до своје танатофилне крајности у међусобном прождирању и анималној распомамљености:

„О...о...медведе мој...куче моје...маче моје...прасе моје слатко...младожењо мој...” и врискаше од радости и блуди. А фратар као да беше побеснео, трже је у наручја своја. Она врисну од сласти и уједе га под грло и на њу капаше његова црна крв. Тело јој беше крпа, смрадна као једра подерана, што лежаху бачена по пристаништу. (Црњански 1996: 76)

Свођење на телесност у крајњем поживотињењу представља апсолутно снижавање метафизичких регистара призваног подтекста. Низањем имена, којима у страсном загрљају Мод назива јунака једначе се животињско, христолико („младожењо мој”), али и одисејевско (итачко,поетичко) опредељење - „прасе моје слатко”, да би се, након свега, у пронетим гласинама, Лодовико појавио и као мајмун²⁰⁸: „Беше се пронео глас да су стару Мод нашли међу бурадима са мајмуном, а после да је нађоше са свећеником” (Црњански 1996: 76):

Науком руковођена гносимахија, борба против богопознања, као крајња форма одричне богословије и катафатичког религијског концепта (оличена у западној теологији) отвара пут за култ науке, револуције и социјалних идеала у „новом човеку”. Тај многовековни историјски процес одвија се у фратру, „црном као враг и лепом као херувим” (Црњански 1993: 82). Херувимски заклон вере нестаје у коначној победи вражје црне крви када у Лодовику свештеника победи дарвиновски човек-мајмун (Ђурђевић, Рајичић Перић 2018: 218)

Као што се сусрет са Маријом Магдаленом одиграва након Христовог (недокончаног) ускрснућа, тако се и у „Легенди” препознаје скривени ток параболе

²⁰⁸ На поређење јунака са мајмуном наилазимо у *Дневнику о Чарнојевићу*, и то у сцени са Маријом и Изабелом. За разлику од „Легенде” у којој се метафизички идеал Богомајке-девице деградира у потпуности, Марија и Изабела чине двојство, симболичку раслојеност тела и духа, тако да је Рајићу-Чарнојевићу доступно једино тело-Изабела, док је Марија недодирљива, нетелесна визија, која се узалуд дозива, јер јунак не може да освести своје биће изван телесности-сексуалне жеље: „Најели смо се грождја, после опет навезосмо се. *Једна Мајка божјија гледаше за нама, а ја се тргох и рекох гласно: „Марија.”* (курзив Ђ.Р.) Али она се окрете и насмеја: „Shimmia.” Преко, на води чекао је градић са кућама које су се попеле једна на другу као играчке. Ја сам једнако гледао у Марију док је веслала. Био сам сео до ње и хтео да јој помогнем, али ме је она одбила и презриво тихо назвала: „Shimmia.” Изабела се весело смејала и тумачила да је то опица. „Мајмун”, рекох и ја сам” (Црњански 1996: 170). Ако овоме додамо и читу интертекстуалну и поетичку везу Црњансковог *Дневника о Чарнојевићу* и Флоберовог *Новембра*, разлика у онтолошкој профилизацији јунакиња истога имена – Марија, неће захватати само однос ових двају романа, „Јер његова (Црњанскова – прим. Ђ.Р.) јунакиња са тим именом, сагласно мотиву Богородице, остаје чедна и нетакнута, док је Флоберова јунакиња – проститутка” (Ломпар 2019: 116), него и приповетку „Легенда” (унутар оне поетике „прелазности”, поетичког наступања ка нечем другом, ка *Дневнику*) у којој је јунакиња – проститутка (Мод) фигура у којој се одиграва пресудни укрштај нетелесног (чедног, светог) и телесног (блудног, грешног), при чему се метафизички лик Богородице контаминира (и деконструише) (пре)наглашавањем (и гротескном стилизацијом) сексуалног чина.

Христовог страдања и васкрсења, па се Лодовикова голгота, након одбијања краљичине понуде да јој буде љубавник, упоређује са Христовом голготом. Али, док су Христове ране знак распознавања његове божанске природе,²⁰⁹ односно знак зацељења рана других,²¹⁰ који Христовим путем иду и за које је Христ поднео жртву, Лодовикове ране лиже и позлеђује пас, чиме се интертекстуално наговештена идентификација са божанским (са Христом), трансформише у идентификацију са демонским ликом и са самим Сотоном, док преображај није васкрсење, него повампирење.²¹¹

Лорд Волшингем се заплака и оде. Слуге његове смејале су се фратру, што беше поцрнео као сотона; *сав осушен* (курзив Ђ.Р.) лежаше на земљи, а колена су му

²⁰⁹ „25. Потом рече Томи: пружи прст свој амо и вићи руке моје; и пружи руку своју и метни у ребра моја, и не буди неврјан него врјан” (*Библија, Нови Завет*, „Јеванђеље по Јовану” 2001: 120)

²¹⁰ „24. Који (Христ, прим. Ђ.Р.) гријехе наше сам изнесе на тијелу својему на дрво, да за гријехе умремо, и за правду живимо; којег се раном исцијелисте” (*Библија, Нови Завет*, „Прва посланица Петрова” 2001: 240)

²¹¹ *Noli me tangere* – „Не додируј ме!” – табу, постављен Марији Магдалени, (не)додиривања Христове недовршене (де)инкарнације развија могућа значења телесности односно нетелесности у овој сцени сусрета, у три различита правца: „Тело Марије Магдалене, судећи по популарној хришћанској легенди, било је испуњено семеном, кроз додир са другим телима. Из овог разлога она оваплоћује границу додирљивости којом се дефинише њена припадност одређеном друштвеном миљеу (класи) „извесних других (другачијих) жена”. Ми се можемо запитати – и ја засигурно не бих био први који то питање поставља – због чега синоптичка јеванђеља константно потцењују овај сусрет између Марије Магдалене и фигуре ускрелог Христа [...] као сусрет двају крајности у којима се реализује забрана везана за додир: израз двају смисаоних модела недодирљивог? Ја сам набројао само два, а постоје заправо три модела недодирљивости, на довршецима јеванђеља: недодирљивост која одређује Марију, према популарној (раширеној) хришћанској митологеми, јер је њено тело тело једне проститутке; недодирљивост која карактерише тело Исусово као лешину, трупло, леш; и, трећи, недодирљивост која се појављује у „Јеванђељу по Јовану”, где се забрањује додиривање ускрелог, али још непосвећеног тела Христовог; *The body of Mary Magdalene, according to popular Christian legend, was full of semen, awash with the touch of other bodies. For this reason she incarnates the limit of the touchable, which turns around the prohibition that defines her social class and that of “certain other women.” We might ask ourselves—and I would certainly not be the first to raise this question—why did the synoptic gospels constantly underscore the encounter between Mary Magdalene and the figure of the resurrected Christ [...] as the meeting of the two extremes of the prohibitions concerning touch: the expression of the two senses of untouchable? I have only counted two, when there are actually three senses of the untouchable in the ending of the gospels: the untouchable that defines Mary, according to popular Christian mythology, to belong to a class of prostitutes; the untouchable that defines the body of Jesus as a dead carcass, a corpse, or cadaver; and, third, the untouchable that appears in the gospel of John, which concerns the prohibition to touch the resurrected and yet unsanctified body of the Christ*” (Ламберт 2005: 371-372 – превод Ђ.Р.). Црњанскова модернистичка деконструкција библијске параболе, како видимо и у приповеци „Легенда”, никада не иде ка негирању или ка деструкцији значења изворне приче, већ се окреће њеном первертирању тако што потенцира и наглашава значај оних семиотичких слојева које доминантни (платонистички, сакрални, нетелесни) дискурс хришћанске метафизике затомљује. Отуда, сусрет у телесности Магдалене и Христа, до кога у приповеци не долази, није Црњансков начин да сасвим обезвреди метафизичке поставке библијског дискурса, већ да, задржавајући обресе дате метафизике, устолочи ону врсту сусретања која се у јеванђељима није могла (није смела) догодити, али чија могућност (као неразвијени, табуизирани слој) постоји. Додиривање Христовог тела, у моменту његовог непотпуног васкрснућа и недовршене сакрализације, јесте додиривање леша „Исусово тело смрадно (је) од косе Марије Магдалене” (Црњански 1996: 71), па се и поменути сусрет, када прекрши табу недодирљивости, може одиграти само као вампирско општење мртваца (лешина). У случају Марије Магдалене, то је управо процес обрнуте конверзије у односу на преобраћење које Магдалена, у јеванђељима доживљава, јер се „конверзија Марије Магдалене (која је представник класе недодирљивих) у живог члана ранохришћанске заједнице одиграва кроз алегоричку представу преобраћења леша у живо биће (у живи лик); *conversion of Mary Magdalene (perhaps a representative of the untouchable classes) into a living member of the early Christian community that receives its allegorical representation in the conversion of a corpse into a living person*” (Ламберт 2005: 372 – превод Ђ.Р.).

се белела у мраку. Пси се шуњаху око њега и лизаху му ране. У даљини, у шуми, орио се кикот жена.

Тада му ветар, *по води* (курзив Ђ.Р.), донесе мирис мора, горак и бескрајан и он се подиже и пође опет, *као вампир* (курзив Ђ.Р.), на воду. (Црњански 1996: 75)

Уместо Христовог страдалништва које из оваплоћујуће богочовечанске природе васкрсењем бива одуховљено у савршену бестелесност, чисту божанску природу, гротескно Лодовиково повампирење има обрнут ефекат, пошто је Вампир „тело без душе”, надувена мешина испуњена крвљу.²¹² Постављањем у опозитни однос васкрсења и повампирења Црњански негира транссуспстанцијализацију. Ни крв ни тело више нису у могућности да еухаристијски пројављују Бога, већ се крв, као у „Химни”, без Бога и господара, појављује као чисти телесни супстрат, биолошка супстанција везана за секс и за смрт, за општење и распадање. Онај који, христолик, полази *опет* на воду не може бити Христ, колико његова демонска супротност – Антихрист, али чак ни то, јер прилог „опет” упућује на понављање, ритуалност, бесмислену обнову у фарси и карикатури. Уз то, овим опетовањем се смисао сцене додатно усложњава, па то и није само други, первертирани Христ, него и первертирани други Христов долазак – Апокалипса, на шта нас упућује и изврнута слика града-Лондона, у приповеци, у којој се истовремено укрштају библијски топови Вавилона и Новог Јерусалима:

Од приповетке о Лондону до *Романа о Лондону*, Милош Црњански показује како се наратив о Новом Јерусалиму, где је Први Јерусалим извор и утврда свих ствари, а Нови Јерусалим очишћење људи и времена и обновитељска тачка у будућности, којом се оправдавају очекивања и вера становника земаљског града, испразнио, како се у тај исти наратив вечно уградио сам ђаво и толико са граом срастао да га је, прво, немогуће препознати, друго, да је он исто што и сам град, да је истина Вавилона већа од истине Јерусалима, и да свака сотериолошка представа, сматра Црњански, у себе укључује и мисао о перманентном присуству зла, ког је немогуће ослободити се и које ништи могућност спасења. Изгубивши љубав према Богу, слободу утемељења и утемељење слободе у њему, човек неминовно постаје биће које је ниже од зла. Како само виши редови постојања могу созерцавати и у целости доживети и видети ниже, тако ти нижи редови увек, делом свог бића, остају слепи за више од себе – човек је постао слеп на зло. (Ђурђевић, Рајичић Перић 2018: 216)²¹³

²¹² Наћи код Ане Радин што више поређења о вапиру и приповеци и ставити их овде

²¹³ Представи о инверзији Вавилона и Новог Јерусалима треба додати и инвертовану сику врта. У „Врту благословених жена”, то је рајски врт, који се постепени насељава и прати параболу о нарушавању небеске хармоније, човековом греху и рођењу као симболичкој последици греха. У „Легенди”, међутим, врт и град не постоје наредо, нити су у односу међусобног сукоба, већ је сам град постао врт, али сада као врт-уживања, порока и разврата. Такође, пошавши од фигуре краља у првој приповеци до фигуре Христа у „Легенди”, видимо да Црњански захвата читаво библијско постојање, и прави својеврсну генеалогiju, попут оне на почетку „Јеванђеља по Матеју”, само што је овде почетак у Адаму, а довршетак у Христу, док се порекло *и рођење* одређују по очинској линији: „2. Авраам роди Исака. А Исак роди Јакова итд.” (*Библија, Нови Завет*, „Јеванђеље по Матеју” 2001: 5). Такође, у поменутом сусрету Марије Магдалене и Христа, пре него што ће препознати из гроба подигнутог Господа, Магдалена ће га заменити за вртара: „15. Исус јој рече: жено! што плачеш? кога тражиш? А она *мислећи да је вртар* (подвукао Ђ.Р.) рече му: господине! ако си га ти узео кажи ми гдје си га метнуо, и ја ћу га узети” (*Библија, Нови Завет*, „Јеванђеље по Јовану” 2001: 120).

Потпуна деконструкција метафизичког простора и фигура метафизике не остварује се само преко христоликог јунака, већ и у представи Богородице и оца-Бога. Лодовикова первертирана христоликост у свима начинима њене деградације има своје огледало у первертирању лика Богородице. Као што се васкрсење замењује повампирењем, тако се и Богородичино успење замењује спуштањем односно падом (у блуд, грех). То је тачка у којој се Лодовикова визија Богородице трансформише најпре у лик убијене мајке-блуднице, а затим меша са појавом проститутке:²¹⁴

А он лежао и звераше крвавим очима у небо, дисаше мукло и на уста му изби пена. Тада сагледа на облаку белом што се спушташе с неба, како му иде Мајка божја. Очи му засенуше од сјаја. Лице јој се сјаше као Сунце, одело јој беше бело као снег. Она му пружаше своје руке и он чу глас страхан и таман и мио који га позва по имену и рече:

„У крпама сам живела, Лодовико, ја, што се родих у злату и у шталама сам лежала, ја, што се родих на свили, јер сам обљубила сласти тела мушког што су слађе од меда. *Изгубила сам дом и мужа и завичај јер од свега тог беше слађи мој ватрени драган* (курзив Ђ.Р.). Сине, ја те родих пехара сласти ради, да могу да га испијем до дна. *Муж ме је отерао, голу ишибао на Риалту, рибари ме продадоше у Киођи. Ишла сам од пристаништа до пристаништа и нисам била гладна, ни жедна, него жудна мушког* (курзив Ђ.Р.) [...]”

„Мадона, мадона”...урлао је фратар [...]

Фратар *познаде млеталко, шарено одело* (курзив Ђ.Р.) и лик своје мајке и паде, изнемогао од беса. (Црњански 1996: 74)

Повампирење на месту васкрсења одражава се (огледа) у Модином вампиризму на месту Богородичиног успења: „Она врисну од сласти и уједе га под грло и на њу капаше његова црна крв” (Црњански 1996: 76).

Изједначена са падом, блуд је преступ који поништава не само веру (где би преступ био означен греховношћу), него поништава и достојанство-понос²¹⁵, од кога се полази у поменутом разликовању суицида због изгубљенога поноса (као понижења) и саможртвовања у хришћанској понизности. Двоструки пад је (ауто)поетички и метафизички. (Ауто)поетички је, јер се превазилази и обесмишљава спасење у телу, у поносу који је страст, а метафизички, јер се искуство хришћанске метафизике приказује у преокренутости својих кључних постулата, па ако је понос-охолост првобитни грех, онда са христоликим јунаком, чији се понос губи, не долази искупљење Адамовог прекршаја,

²¹⁴ Том деконструктивном симбиозом две Марије (Магдалене и Богородице) довршава се поетичка трансформација лика прамајке Еве у *Причама о мушком*, то јест даје се коначан облик једном од аспеката, то јест принципа (мајчинству, женском) успостављеном у библијској причи о постању која је основни подтекст читаве Црњанске збирке.

²¹⁵ Црњански разликује част и понос. У песми „Ја, ти и сви савремени парови”, изгубљеној части, понижењу које односи све на шта се некада достојанство позивало, супротставља се сласт-тело, као замена која чува понос: „Узеше нам част, али светли сласт,/ небесна, као понос, на нашем лицу!/ Наша је страст гурнула у пропаст:/ лажи, законе, новац и породицу./ Од понижења нам је клонула глава,/ ал нам се, у телу, пролеће спасава!” (Црњански 1993: 69). Ако је преостатак поноса у објави телесности, јер нам се, у телу, пролеће спасава!” (Исто) и јер (у „Успаванки”), „једина радост над болом/ у телу твојом је голом” (Црњански 1993: 42), онда је у „Легенди” управо понос изгубљен (јер части, као у песми, већ и нема, као што у очевом заветовању на самоубиство стоји: „Пре сам мислио да је младост, после да је част, после да је љубав, а после да је правда оно што не бих могао да преживим, па сам све то преживео. Али да постах *слуга* (курзив Ђ.Р.) то не могу да преживим” (Црњански 1996: 75)), пошто се тело сасвим разара и у разгоропађеном еросу иде до смрти.

него се у ослобођеној полности греховност продубљује до апсолутног пада. Ова два деконструктивна процеса немогуће је, међутим, одвојити, пошто је и у једном и другом случају губитак уписан на истом месту – у (мушки) понос (то јест охолост), па се и аутопоетички и метафизички губитак сустичу на овом месту, а да се у даљем развоју празне и садржаји духовности (хришћанске метафизике) и садржаји тела (експресионистичке (ауто)поетике). Иако се у приповеци доминантном фигуром показује фигура мајке (у своја три трансформативна обрасца) извориште губитка је заправо недостатак оца. Начини на које Црњански супституише очинску фигуру показују да се и она појављује у три различите, али сада одсутне алтернације. Најпре, на плану суверености, краља-Адама, из приповетке „Врт благословених жена”, замењује краљица-девица Јелисавета (Елизабета). Сувереност, која је истодобно целовитост (свеобухватност)²¹⁶ и телесност²¹⁷, у „Врту благословених жена” оличена је у очинском рађајућем принципу, при чему се успоставља свет и насељава нова поетика (у фигури краља сједињују се Адам и Дон Кихот – модернистички Бог Црњанскове поетике), док је у „Легенди” то краљица, девица и блудница, а свет је обојен апокалиптичким, постметафизичким тоновима, где се у разврату све почетне претпоставке метафизичке и поетичке еволуције разарају и ниште:

Црњансковљев алегоријски Лондон у овој причи је блудно женско тело ком превијени мостови испадају као ребра и по ком црне (мушке, ратне) галије перу од крви своје бокове и крме док се оно превија и стење од успомена страшних. Тај велики организам јесте микројединица читавог света, односно, изневерена слика очекиваног Новог Јерусалима – у историји и времену јавља се Нови Вавилон. Такав град је супротност Цркви у библијском поимању где се она симболички представља као неокаљана жена [...] У том смислу, Вавилон је извор лажне религије, која је у Лондону, након дугог низа трансформација преко папског Рима произвела лажно пуританство, а ово потом заблуде постметафизичког доба. (Ђурђевић, Рајичић Перић 2018: 215)

Изостанак оца у сувереној позицији повлачи за собом и изостанак оца метафизике (Бога), који је врховни суверенитет и на кога се земаљски суверенитет позива, али и изостанак биолошког оца. Понављајући заклетву, дату оцу, да ће се убити у часу када изгуби понос и постане слуга, Лодовико ће нагласити и очеву, каснију, сумњу, то јест несигурност у погледу његовог биолошког порекла:

Заклео ме је отац, док ме још љубљаше и не сумњаше да сам његова крв (курзив Ђ.Р.): да се не отрујем ако изгубим благо његово, ни кад ме нападне бол љубавни, или старост, ни ако ме узагнају из Млетака, ни ако ми по мачу падне стид и срам, тек ако ме заробе где и присиле да служим – тада. (Црњански 1996: 74-75).

То је, такође, још један је од начина на који Црњански подвлачи первертирани Христов лик у Лодовику, јер и сам Христ и има и нема биолошког оца (Јосифа), будући

²¹⁶ „Недељивост је аналитички део појма суверености: дељив или расподељив суверенитет није суверенитет” (Дерида 2008: 415)

²¹⁷ Говорећи о првој фази успоставља суверености као краљевске воље, која се схвата посредованом вољом самога Бога, што је и извориште апсолутне власти, Фуко ће напоменути да се такав принцип суверенитета утемељује у седамнаестом веку (у који Црњански смешта радњу своје приповетке): „У друштву као што је оно у седамнаестом веку, Краљевско тело није била метафора, већ политичка стварност. Његова политичка присутност била је неопходна за функционисање монархије” (Фуко 2005в: 81).

зачет од Светог Духа, у утроби Девине. Ова паралела по биолошко-метафизичком пореклу изједначиће јунака и Христа, али у позицији ничијег сина-бастарда, на једином месту у приповеци где Лодовико себе упоређује са Христом:

„Чуј ме, краљице мора, мачева и победа! *Не знаш ли ти да је Исусово тело смрадно од косе Марије Магдалене?* (курзив Ђ.Р.) Да сам жена, ја бих се бацио псима, да ме разнесу ма комаде. Јер све, што је своје жиле зарило у женско тело, разгранало се у круне стида и срама. *Ја сам мушко и то је мој понос* (курзив Ђ.Р.) Чуј ме!

Бог је умро јер се родио од жене (курзив Ђ.Р.). Чуј ме! Пас што пребијен урла, крдо прасаца у блату, жабе зелене у барама, шкорпије влажне по пећинама, нису ми тако гнусне као твоје тело, лепљиво од пожуде, сјајно и бело.” (Црњански 1996: 72)

Одбацивање биолошког оца корелира са одбаченошћу метафизичког и поетичког родитељства, у смислу креације, јер Бог Адама ствара, као што се, затим, од очева, формира Христов родослов у „Јеванђељу по Матеју” (креацијом настаје библијска генеалогичка генеалогичка суверености и поетичка генеалогичка). Ако је, губитак, дакле, свеобухватан, онда и заветовање на суицид губи своју снагу прекидом биолошке (и онтолошке) везе са оцем који завет оставља. Наглашавањем биолошког карактера ове везе, Црњански је у њој устоличио сопствену поетичку опсесију телом, које је дистинктивни знак мушког поноса. Стога је и овај прекид, на чије место долази мајчинство-блуд, обезвредио обавезујући карактер заклетве и, тиме, поништио разлог за суицид. Са друге стране, ирелевантан је и појам жртве (Христове),²¹⁸ јер нема Бога-оца, који је извориште обеју завета (Старог и Новог). Уколико смо у тумачењу пошли од намере Црњанског да нагласи разлику између самоубиства и искупљујућег (само)жртвовања, та се разлика потиже у непостојању (удвојеног) очинског ауторитета који би за њу гарантовао. Као што је Лодовиков суицид условљен очевом вољом (заклињањем), тако је и Христова жртва поступање по вољи Божјој, чак и онда када се ова воља представља као морање, односно када сам Христ, у Гетсиманском врту, затражи да га намењена судбина мимоиђе:

33. И узме са собом Петра и Јакова и Јована, и забрину се и поче тужити.

34. И рече им: жалосна је душа моја до смрти; почекајте овдје, и стражите.

36. И говораше: Ава оче! све је могуће теби; пронеси чашу ову мимо мене; али опет не како ја

хоћу него како ти (подвукао Ђ.Р.) (Библија, Нови Завјет, „Јеванђеље по Марку” 2001: 56)

²¹⁸ Библијски антагонизам поноса и жртве везан је за осећање понизности (према Богу и ближњем), без које нема ни жртвовања: „Јер говори (Писмо, прим Ђ.Р.): Господ супроти се поноситима, а пониженима даје благодат” (Библија, Нови Завјет, „Посланица Јаковљева” 2001: 237) и „Понизите се пред Господом и подигнуће вас.” (Исто)

Значи ли пак то да изостанак суицида и изостанак жртве подразумева да је и чин милосрђа узалудан или да је милосрђе, сасвим одвојено од обеснажујућих симболичких процеса у приповеци, баласт, непотребни надоместак који ремети склад свеукупне деконструкције метафизичког? Напротив, линија осмишљавања нове поетике је континуирана и ако се она реализује кроз деконструктивне процесе, онда је сажаљење, као чин хуманитета, заправо знак да ново настаје у разлици онога што је деконструисано и да је деконструкција неопходна да би се разлика, кроз осећај сажаљења, појавила као метафизичко-поетички сувишак који потврђује и усложњава Црњанскову „естетику невеселог”. Отуда деконструкција библијског дискурса и Христове фигуре, понавља у сажаљењу христолику жртву, претходно је поништавајући, то јест ослобађајући је свих оних елемената, чијим би уприсутњењем Црњанскова нарација била тек понављање и реактивирање већ постојећих образаца, који се у новој поетици морају порушити, али од којих се не одустаје, чиме се изнова афирмише аутопоетичка девиза исписана у „Врту благословених жена”, да се до новог не долази очишћењем од традиције, него се ново формира на њеним рушевинама, као разбијени, нецеловити мозаик у кога је уписан поетички захтев „мало новог”.²¹⁹ „Врт благословених жена” завршава се тугом која „од свег ослобађава” и сардоничним смехом, иронијском дистанцом, самосвешћу о театрилизацији света и историје. „Легенда” завршава милосрђем, сажаљењем, које је резултат жртвовања, упркос томе што су разлози Христове жртве и нововековне, суицидалне метафизике, у чувању мушког поноса, побијени.²²⁰ Као што је надилажење суицидалности један од

²¹⁹ Померајући систем (етичких) вредности и деконструишући постулате хришћанске метафизике, Црњансков модернизам оставља појам сажаљења у (модернистичкој) неодређености, што допушта вишеструко тумачење овога појма. Са једне стране, као антисуицидална детерминација, сажаљење улази у круг оних нових (поетичких) врлина које реконституишу његов хришћански квалитет као августиновску бригу за ближњег (човекољубље), јер „практички и фактички човекољубље је, додуше, било присутно у свим временима, али теоријски о њему се почело говорити и њега је формално као врлину, и то највећу од свих, која се протеже чак и на непријатеље, поставило најпре хришћанство, у чему управо и јесте његова највећа заслуга” (Шопенхауер 1990: 169). Међутим, то да се осећај братовог сажаљења рађа из осећаја свеопште мржње, већ потиरे фундаменте хришћанског *caritas*-а који настаје једино из ситуације свеопште љубави за друге, па се сажаљење, којим се приповетка довршава, може посматрати и на другачији начин, као својеврсни облик „духовне проституције”: „Сажаљење је најпријатније осећање код таквих *који су мало поносни* (курзив Ђ.Р.) и који немају изгледа на велика освајања: за њих је лаки плен – а то је сваки патник – нешто очаравајуће. Сажаљење се слави као врлина проститутки” (Ниче 1989: 52). Не само фигура проститутке, према којој се сажаљење показује, а која нас најпре упућује наведеном Ничевом ставу, већ, пре свега дефинисање сажаљења као мало поноса, може се повезати са Црњансковим аутопоетичким захтевом за мало нове песме, због чега је сажаљење, као уприсутњење оног надсуицидалног вишка, из кога постаје меланхолични идентитет јунака *Дневника*, у ствари протурање измењеног (трансформисаног), а ипак очуваног мушког поноса (охолости) у нову поетичку парадигму суматраистичке утехе коју оличава *Дневник о Чарнојевићу*: „У том смислу, код Црњанскових јунака појављују се типична осећања тескобе и фрустрације у односу на доминантну жену, поготово у текстовима из збирке *Приче о мушком (Врт благословених жена, Легенда, Рај)*, према којима осећа гађење, мржњу или пуко сажаљење. Слично је и са женама из *Дневника о Чарнојевићу*: Лушјом, Мацом, Изабелом или Маријом, које Рајић доживљава готово као неку присилну везу, фрустрирајућу и бесмислену, и увек у сенци смрти” (Стојановић Пантовић 2018: 227, (17) (PDF) [Rodno kodiranje muških i ženskih likova u južnoslovenskim književnostima avangarde, Beseda premosti čas in prostor, ur. Djurdja Strsglavec in Namita Subiotto, Filozofska fakulteta, Ljubljana, 2018, pp. 219-232 | Bojana S Stojanovic Pantovic - Academia.edu](#)). Између ових тумачења Црњанскова поетика сажаљења остаје отвореном и непрекидно флукутира као могућност очуване/неочуване метафизике, очуваног/неочуваног поноса, али свакако очуване модернистичке поетике која се према суициду поставља антагонистички.

²²⁰ Наравно, ни овој (последњој) приповеци није туђ, за збирку закономеран, поступак иронијско-комичне стилизације и мета-театралне де(кон)струкције, присутан у гротескној представи краљице, фигури Богородице-мајке, која се са облака спушта у шареном, арлекинском костиму, као са венецијанских карневала,

знакова потребе да се ново тражи изван авангардног једначења ((анти)естетичке нивелације) егзистенцијалног и поетичког (у „Врту благословених жена”) тако је и одустајање од самоубиства, када је оно једини излаз за повређени мушки понос (а тај понос и јесте залог јунакове „мушке” судбине), већ означено као пристанак на жртву. Обуздати охолост (понос) која (у суициду) тражи сатисфакцију за понижење и жртвовати је кроз понизност у сажалењу, довршетак је христоликог пута, али је и својеврсно (ново) искупљење у жртви,²²¹ јер је охолост првобитни грех који изгони из раја. Ако је у првој приповеци *Мутних симбола* модернистичко осећање света представљено неиспуњеним (празним) простором у дијалектичком надгорњавању опречних поетичких модела, у „Легенди” ће тај простор по први пут бити дефинисан и испуњен парадоксалним осећајем сажалења, које настаје на месту деконструисане „легенде о мушком”,²²² деконструисане легенде о Христу, о мајци Божјој, Богу-оцу и (христоликом) жртвеном и суицидалном искупљењу. На тај начин се, из гротескног трагикомичног театра метафизике у *Причама о мушком*, објављује сажалење као онтолошки преостатак, процеђени супстрат хуманитета, којим се, између осталог, конституише и најављује меланхолични (ауто)поетички идентитет јунака *Дневника о Чарнојевићу*.²²³

или у представљању елизабетанске епохе кроз дискурс комедија Шекспира, „неког глумца”, који је „састављао разне лакрдије, па се човек могао, до мркле ноћи, сит насмејати, и наплакати, до миле воље” (Црњански 1996: 65) .

²²¹ Ако се и оспорава, па чак и деструира, (хришћанска) метафизика остаје сачувана у идеји сажалења као (могуће) жртвености: „Делом зависно од тога што је оно (сажалеење – прим. Ђ.Р.) непосредно саучешће живо и дубоко, делом од тога што је туђа невоља велика и неодложна, ја сам сада чисто моралним мотивом покренут да потреби или невољи другог принесем већу или мању жртву, која се може састојати у напрезању мојих телесних или духовних снага за њега, у мојој својини, моме здрављу, слободи, чак и у моме животу” (Шопенхауер 1990: 169-170).

²²² У односу на прво издање приповетке, објављене у *Савременику*, 1919. године (в. Петковић 1996: 489-490), која је носила наслов „Легенда о мушком”, Црњански ће, најпре, у првом издању збирке (1920), скратити наслов, да би, у редакцији приповетке, припремане за пету књигу сабраних дела (1966), избрисао последњу реченицу: „Глава му клону на лево раме. Земља се затресе, завесе се подераше, плоче попуцаше, а беше петак и по земљи паде тама” (Црњански 1996: 348). Ако је разлог за скраћивање наслова очевидно била Црњанскова потреба да појам легендарног (деконструкције, фантазмагоризације) прошири са примарног поетичког комплекса „мушкости (мушког)” на свеукупну детронизацију уписаних метафизичких образаца, метафора и слика, брисањем епилошке реченице начињен је одмак од непотребног и сувише очигледног повезивања фигуре главног јунака са мртвим Христом, као и одмак од препознатљиве модернистичке ситуације деконструисане христоликости, то јест христоликости без васкрсења (и без другог Христовог доласка, апокалипса се дешава у самом приповедању). Са друге стране, последњом реченицом такође је био наглашен и моменат детеатрализације приповедања (мотив „поцепане завесе), те сажалења, као емоционалног, етичког и поетичког (естетског) чина, којим се приповедање довршава и који (као сувишак) излази из механизма свеопште гротескно-комичне театрализације света (и поетика) у *Причама о мушком*.

²²³ Идентичан је процес модернистичког „анихилирања” уписаних поетичких парадигми из којег настаје „естетика сажалења”, као (делимичног, привидног) отварања другом, у *Причама о мушком*, и „естетика невеселог”, као трансформисање и померање у интиму лирског субјекта друштвено-историјских (етички преодређених) значења туге: „Песнички субјект етичког безнађа постао је песнички субјект очајног ероса. Простори песничке туге у чијој подлози је естетика невеселог су тужни човеков космос. Историјску тугу јавног живота и друштвеног света замењује приватна, интимна туга додира и љубави, јер је тужна судбина мушка: тужна због светских послова, и тужна због љубави” (Јерков 2010: 280). Отуда, „Невеселост сама по себи не значи тугу, већ негацију веселости. *Естетика невеселог*, из које се рађају стихови на Итаки, корени у негацији. И по томе је естетика невеселог плод особене модернистичке поетике, поетике која почива на негацијама и поигравању појмом Новог. А у *Лирици Итаке* идеја Новог се варира од мало нове песме, до завршних акорда нове, модернистичке вере која је сва nihilizam” (Јерков 2010: 285)

3.4. „Адам и Ева” и *Дневник о Чарнојевићу* – (поетичко) ослобођење од суицида

3.4.1. Театар, метатеатар и удвајање – преиспитивање антисуицидалних поетичких модела

Објављена 1918. године у Бенешифевом *Савременику*, приповетка „Адам и Ева” једна је од ретких Црњанскових раних проза коју аутор за живота није прештампавао. Све остале приповетке, изузев „Убица”, Црњански ће касније редиговати и припремити за издавање својих сабраних дела 1966. године²²⁴, упркос често истицаном ставу да те приповетке, као и књига *Приче о мушком* представљају неку врсту почетничке вежбе, те да су само прелазна фаза ка делима која је сматрао главнином свога опуса.²²⁵ Међутим, у анализи Црњансковог суицидалног дискурса, као и у тумачењу *Дневника о Чарнојевићу*, приповетка је незаобилазан документ који нам омогућава да завиримо у пишчеву радионицу и уверимо се са каквим се све проблемима Црњански суочавао у поетичком форматирању *Дневника*, тим пре што је, по властитом признању, све делове романа који нису ушли у коначно издање, уништио (спалио),²²⁶ тако да су „Адам и Ева” и, у *Мисли* објављени, кратки одломак „Сан” (в. Петковић 1996: 494), заправо једина сведочанства о процесу постепене аутопоетичке трансформације и унутрашњег зрења које је водило коначном облику првог Црњансковог романа. Тај преостатак није битан само са књижевноисторијског становишта, него, много више, са становишта потраге за решењима којима би се, у Црњанском раном делу, конституисао однос према смрти. Фаворизовање уметничког израза на рачун онога што се сматра ванлитерарном егзистенцијом, не иде код Црњанског, што се и у његовим есејистичким и аутопоетичким текстовима („За слободни стих”) види, ка авангардистичком мешању егзистенције и (уметничке) есенције, колико ка њиховом раздавајању, односно ка општој поетичкој синтези где ће живот „не преостаје му ништа друго, поћи за уметношћу,

²²⁴ „Од свих приповедака само „Убице“ и „Адам и Ева“ за живота ауторовог нису прештамповане и за њих немамо никакве исправке и измене” (Петковић 1996: 481)

²²⁵ „Сам Црњански имао је променљив однос према својим приповеткама. Када му је 1956, први пут после Другог светског рата, један издавач, суботичка „Минерва“, понудио да му објави одабрана дела, при чему су поменуте и *Приче о мушком*, он је одговорио: „Што се тиче 'Прича о мушком', ја те ствари сматрам за почетничке. Не желим да их понова штампам. У неком целокупном издању мојих дела, пристао бих, можда, да се и из те књиге нешто понови, али да то штампам, понова, засебно не.” Па ипак је десет година доцније у пету књигу *Сабраних дела* (1966) унео све приповетке под враћеним старим насловом књиге” (Петковић 1996а: 505)

²²⁶ Црњански о томе сведочи у коментару уз песму „Ја, ти и сви савремени парови”: „Ја сам за време рата имао дневник који сам вукао са собом, као неку купусару. Био је страшно нарастао. Оно што сам решио да штампам на Универзитету у Београду износило је, чини ми се, најмање дванаест штампаних табака. Пошто издање „Маске“, латиницом, није нико читао, ја сам прво прештампао „Маску“ у часопису „Дан“, а после сам почео да тражим издавача за „Дневник“, који сам био назвао „о Чарнојевићу“. Нашао сам издавача за „Берзелеза“ Иве Андрића, али „Дневник“ је био исувише дуг. Међутим, Винавер је био боље среће. Он је, у јесен 1920, успео да задобије компанионе књижаре која се називала „Свесловенска“, да издаду једну библиотеку модерних. У ту библиотеку требало је да уђе, прво, моја књига о Чарнојевићу, Винаверов „Громобран“, и Раствова „Перун“. Само, после дугих преговора, књижара је тражила да ниједно дело не сме бити дуже од 7 табака [...] Међутим, није се ни на томе свршило. Октобра 1920, ја сам се био решио да одем из Београда и чекао сам на то, са станом у једној соби хотела „Париз“, у Београду. Са мном, у истој соби, становао је и сликар Петар Добровић. Петар се, са мном заједно, и у Париз спремао. Ту ми је једног дана саопштено да у „Дневник о Чарнојевићу“, не може ући више од 5 табака. Тих дана ја сам имао много брига и неприлика, у свом приватном животу, и био сам раздражен толико, да сам спаљивао стара писма, па и рукописе, које у Загребу нисам штампало. Па сам и оно што није могло да уђе у „Дневник“ спалио” (Црњански 1993: 279-280).

остварити све оно што је, засад, идеја;” (Црњански 1967: 337). У настојању да раздвоји „живот” од поезике, а да уметнички израз постави изнад сваког идеолошког ангажмана, Црњански проблему самоубиства приступа на начин његовог заобилажења, избегавања (које, ни у ком случају, не подразумева одсуство овога мотива, напротив) или детронизације самога чина, коме се, кроз иронијско-комичну деконструкцију, одузимају трагични патос и озбиљност. Ако у *Дневнику о Чарнојевићу*, самоубиство углавном није тематизовано, то не значи да њега нема, већ да је његова одсутност припремљена у развојној фази рада на роману, у приповеци „Адам и Ева”²²⁷. Како је, у приповеци, суицидалност деконструисана наглашавањем (мета)театралног простора приповетке, чиме се разводњава однос стварности и игре у том смислу да би самоубиство могло бити стварно, али и глумљени, патетичан (позоришни) чин,²²⁸ у *Дневнику о Чарнојевићу* до промене долази управо поетичком надоградњом, па се наместо дискурса (мета)театралности, на сцену романа изводи „двојник” као алтернативна фигурација у односу на сва претходна Црњанскова дела (рану прозу и драму *Маска*).²²⁹ У контексту наведене поетичке „замене” постаје јаснија и

²²⁷ Метафори позоришта (позоришног) одговара процес метатеатралне деконструкције која никада није потпуна негација, већ припрема, антиципација нечег новог, (поетички) препорађајућег до чега се кроз театралност доспева, али што се у самом том театру још увек не конституише, о чему говори и Дерида, цитирајући и интерпретирајући Артоов текст о „позоришту суровости”: „Успркос свему што мора опустошити на својему путу “казалиште окрутности/ није симбол одсутне празнине”. Оно *афирмира*, оно производи саму афирмацију у њезиној пуној и нужној строгости. Али и у њезином најскривенијем смислу, најчешће закопаном, одвраћеном од себе: колико год била “неминовна”, та афирмација “још није почела постојати”. Она се мора родити. Но, нужна се афирмација може родити једино препородивши се у себи. За Artauda, будућност казалишта – дакле, будућност уопће – почиње анафором *која сеже све до очи неког рођења* (курзив Ђ.П.). Театралност мора у цијелости пријећи и обновити “постојање” и “п’ут” (Дерида 2007: 247). На плану аутопоезике, свест о очинству која ствара суицидалну жељу код јунака Црњанскове приповетке, јесте истовремена афирмација неке нове поетичке свести која тек треба да дође, али за којом се већ осећа потреба, и која ће, у промењеним околностима поетичког родитељства, успоставити другачије, не-суицидално (модернистичко) писмо.

²²⁸ Треба, отуда, остати резервисан према суду да Црњанскова приповетка не успева „да свој садржај уздигне, макар и иронијском негацијом, до оне универзалне равни односа између полова, сугерисаних библијском шифром наслова” (Пантић 2005: 204), јер је управо иронијски обрат реализованог/ нереализованог суицидалног чина тежишно место које исијава и елементарно значење приповетке у смислу первертиране родне диференцијације (замене позиција моћи међу половима) и јасно ауторово ограђивање од могућности да суицид буде посматран као „тешки, патетични чин” (Исто). Црњански, ни у једном од својих дела (па ни у „Адаму и Еви”), не одступа од модернистичке детрагизације самоубиства.

²²⁹ Питање суицида у *Дневнику о Чарнојевићу* призива се и оповргава, улазећи, при том, у шири спектар наговештених, а никада изведених и психологији јунака романа неприрођених чинова (индивидуалних или колективних), попут жеље за убијањем или жеље за револуцијом. Немоћ да се чини, није, међутим, дистинктивно својство које назначавача поетички преврат у овом Црњанском роману, јер су и јунаци приповедака немоћни на исти начин на који је то и Рајић-Чарнојевић. Разлика је пак у томе што и у „Адаму и Еви” и у *Причама о мушком* жеља за чином бива крајњим хоризонтом онтолошких стремљења јунака, те је осујећење у чину њихов потпуни пораз и крајњи домет једног исцрпљеног и обесмишљеног метафизичког напора, док у *Дневнику о Чарнојевићу* немоћ да се чини алтернира са изворном моћи да се о нихилистичком искуству пише. Поредети Арцибашевљевог Сањина и јунака *Дневника* Ломпар ће управо инсистирати на овој дискрепанци једног јунака који се не убија јер је егзистенцијално моћан и другог, који се не убија јер егзистенцијално самопоништењу може да претпостави једно есенцијално (текстуализовано) преосмишљавање ништавила: „Као што је код Сањин самоубиство немогуће, оно је немогуће и код јунака *Дневника о Чарнојевићу*: код Сањина због егзистенције из које извире моћ, код јунака Црњанског због егзистенције у којој се растапа моћ у нечем изворнијем од ње. Док воља за моћ уредује у односима између нихилизма и пола у роману Арцибашева, дотле се пол – у својим разнобличним показивањима – у роману Црњанског губи у рукавцима неодредивог нихилистичког осећања” (Ломпар 2019: 145-146). Ако развитак модерног романа тече у правцу камијевске апсурдне метафизике у *Странцу* која више не гаји илузије о

еволуција наслова Црњансковог романа. То да је роман најпре имао наслов *Живот комедијаша Чарнојевића*, затим *Младост ученог господина Чарнојевића*, *Дневник изумирања*, па, тек онда, *Дневник о Чарнојевићу* (Петковић 1996а: 506-507), показује да је поменута еволуција текла управо кроз одузимање комедијантског, лакрдијашког епитета главном јунаку,²³⁰ те да су се и Црњанскове недоумице кретале простором између двају могућих поетичких решења, од којих би се, једним, надовезао на поезију својих приповедака, а другим, увођењем двојничке фигуре, надишао овај гротескни, иронизујући дискурс прозне инсценације, којим је, очито, у том тренутку, морао бити незадовољан и који је, *Причама о мушком*, већ био исцрпљен. Са друге стране, важна је и замена *живота дневником*. Када на место комедијанта ступи двојник, на место живота долази дневник (писање), чиме је сцена за нову, двојничку поезију, као поезију аутобиографског писања и самоисписивања (литерарног транспоновања аутобиографског дискурса), била припремљена. Отуда и не чуди, што једну од ретких реченица о суициду, у роману изговара управо „двојник” и то као резолутан став којим се идеја самоубиства одбацује:

Под палмама, у салону хотела, он јој је говорио, *како он не верује да се може убити* (курзив Ђ.Р.), или да се може учинити некога несрећним; није веровао у будућност; рекао је да његове телесне сласти зависе од боје неба, да се живи узалуд, ах, не узалуд, него осмеха ради, којим се он смеши на биљке и облаке. Рекао је да његова дела зависе од неког руменог дрвећа, што га је видео на острву Хиос. (Црњански 1996: 160-161)

Много касније, у роману *Код Хиперборејаца*, који је, наглашеном употребом аутобиографског проседеа, близак *Дневнику о Чарнојевићу*, појавиће се слично одбијање суицида код главног јунака, „Ипербореа”:

Терка председника владе онда узвикује, да нисам, можда, дошао на Ринсио, да се убијем? На Ринсио су се многи убили.

Ја одговарама да не мислим на самоубиство. Кукавички. Размишљам само о смрти својој, *као да се ради о туђој смрти* (курзив Ђ.Р.). О смрти Kierkegaardа. А у сећању, стално, одлазим у поларне крајеве које сам посетио, пре три године. (Црњански 1966а I: 21)

Суицидални дискурс укида се, дакле, могућношћу да се сопствени живот посматра као туђ. То посредовање јесте замајац поезике удвојености и у *Дневнику о Чарнојевићу*. Истовремено, на тај начин, укида се и потреба за театрализацијом поетичког простора. Ње у роману свакако има, али то присуство није више одлучујуће за успостављање

остваривости авангардне поезике чина, али и даље трансцендира чин кроз освешћење његовог бесмисла, те се дела упркос тој спознаји (или баш захваљујући њој), Рајић-Чарнојевић је у модернистичком „међупростору”, који не наслеђује ничеански захтев (вољу) за моћи једног Сањина, не идентификује се са авангардним чињењем, али нема моћи ни да чини апсурдно, као Камијев Мерсо: „Он има свест о себи, као надличну, он процењује себе – о томе сведоче иронија и цинизам у његовим речима о себи – у везаности за структуру света, али је лишен егзистенцијалне чврстине. Он нема ни неузбуркану свест нити чврстину поступака као Сањин, док је само рефлексијом – али не и чином – близу Мерсоа. Он као да је негде између ових могућности – бити *унутар* мисли, али лишен чврстог егзистенцијалног става: као *чина*” (Ломпар 2019: 180).

²³⁰ „Радни наслови Црњансковог романа говоре о ироничној дистанци коју писац ствара према свом протагонисту: отуд „учени господин Чарнојевић” и „комедијаш Чарнојевић”” (Татаренко 2008: 30).

модернистичке поетичке дистанце, што јесте случај у „Адаму и Еви” (као и у *Причама о мушком*). Једина разлика између ова два романа (*Дневника о Чарнојевићу* и *Код Хиперборејца*) која и одређује њихов епохални статус, јесте већа раслојеност идентитета наратора у *Хиперборејцима*. Док је у *Дневнику о Чарнојевићу*, тренутак самоисписивања којим је посредовано сећање удвојеног јунака, смештен у роман, па се на његовом почетку појављује презент који изједначава време нарације и време записивања дневника-романа²³¹, у *Хиперборејцима* је присутна још једна инстанца, која ову структуру нарушава, па су *Хиперборејци* испричани кроз сећања наратора на јунака романа, који се, у предвечерје рата, у Риму, такође сећа својих посета далеким, северним пределима, тражећи у њима утеху. Раслојавањем времена приповедања и удвајањем приповедача, као двоструког јунака, деконструира се јединство приповедача какво имамо у *Дневнику о Чарнојевићу*, те се кроз ту пукотину објављује епохална разлика, позномодернистички дискурс књиге *Код Хиперборејца*. Обезвређење поетике сећања затим врхуни у *Роману о Лондону*, где из меморијске несигурности *Хиперборејца* прелазимо у лажно и фалсификовано Рјепниново памћење и у потпуну онемогућеност јунакову да прошлост-провалију оживи на било који начин до као посредовање оне фигуре која се у позадини романа јавља, а коју Ломпар назива „ђаволом прозирности” (в. Ломпар 2000: 11).

Већ у „Адаму и Еви”, приповеци која је скица за *Дневник о Чарнојевићу* и нека врста претходнице романа, са дијалозима и описима који се и дословце у *Дневнику* понављају, осетна је разлика у односу на, две године касније објављене, *Приче о мушком*, и потреба за стварањем другачијег облика естетске дистанце, него што је то модел первертирања библијског дискурса и општих места традиционалне метафизике њиховом гротескно-комичном иронизацијом. Парадоксално, тај помак се, у приповеци коју тумачимо, и јавља наглашавањем театарског карактера простора и ликова у њему. Ако је у *Причама о мушком*, театрализација била нијансиранија, препознавана у појединим детаљима (попут шареног арлекинског руха Богородице-мајке у Лодовиковој визији) или у сталној хиперболизацији и изобличењима сцена и фигура, тако да се успостављао однос равнотеже између иронијске деконструкције и трагично-патетичног тона приповедања, у „Адаму и Еви” театарско је сасвим раскривено, од почетка приповетке и припрема глумице-будуће мајке за представе (и ликове које ће играти) до крајњег чина, чији се трагички потенцијал распада немогућношћу да се поуздано утврди смрт суицидалног јунака. Заправо, више се и не разазнаје и не раздваја позориште од живота и све се, и позорница и (вансценска, не-театрална, аутентична) егзистенција у овој Црњанској приповеци доводи у сумњу. Простор приповетке такође је организован као сцена. Затворена соба из које је, главном јунаку, могуће погледати ван, у тренуцима замишљености, бриге и преиспитивања себе и свога живота, призива исте такве призоре у *Дневнику о Чарнојевићу*, који се нижу непрестано, од сећања на детињство и болести-најлепших доживљаја, када су јунака „облачили у бело и метали у прозор” (Црњански 1996: 128), преко Краковских пејзажа, виђених кроз прозор болесничке собе Рајића-Чарнојевића, па све до „двојникове” загледаности у даљине, у тренуцима када му живот измиче, а јунаков сан о двојнику се мути и гаси. Међутим, за разлику од прозора у роману, који увек пружају могућности за спасоносно бекство бића у даљине, у природу, у пејзаже, прозор је у „Адаму и Еви” затворен, поглед запречен, а подвајање онемогућено, па се и траума, не налазећи утеху изван себе, враћа себи, опстајући у театру, комедији живота, комедији љубави, прошлости,

²³¹ „У мрачним ноћима, по малим кућицама и колибама, где се нађох на стражи са неколико момака, ја пишем много шта (курзив Ђ.Р.), чега се нерадо сећам” (Црњански 1996: 125)

револуције, очинства. Иако су сви елементи „чарнојевићевске” осећајности већ ту, они се садашњици (писања) не отварају, већ се објављују у прошлости, чинећи тренутак живљења (и приповедања) бесмисленим. Театар је свуда, и читав свет стаје у ту собу-сцену, чији распоред (каталог) предмета Црњански даје као да оставља дидаскалије, упуте неком будућем редитељу представе, а и поглед, који не сусреће другачију стварност до оне која егзистенцију непрестано театрализује, одмах се враћа трауматизованом сопству и очи се затварају:

Он је чекао. *Стајао је код прозора и гледао према позоришту* (курзив Ђ.Р.). Слуга је обилазио стол и залазио у спаваћу собу, из које је вирила зажарена пећ и широк румен кревет. Држао је страсно своју цигарету и гледао у тај дим лак и плав, као цвеће пољско крај шума, у дим, јединог његовог пријатеља. Окрете се и зажмури од сјаја. (Црњански 1996: 88)

Кола зазврјаше, он се трже, *био је скоро заспао. Брзо затвори прозор* (курзив Ђ.Р.), чу звонце и слезин глас, виде како она излази и баца му рукавице мокре у лице. Он погледа на сат и намргоди се. (Црњански 1996: 89)

Он утрну светлост, оде лагано за њом, понуди јој цигарету и седе пред њоме. Она лагано прекрсти руке на коленима и загледа се у њега. Говорили су обичне ствари. Тужила му се, сплеткарила, болело је да мора да лаже код позоришта. Вечерас је била тужна.

„Овог месеца још ниједанпут нисам држао службу”

„Жао вас је?”

„Не. Други ме замену, али...не волим да молим.”

„Чекао си ме?...”

„Да. Задремао сам био (подвукао Ђ.Р.). Премишљао сам...”

„О чему?”

„О љубави...” – и погледа је подругљиво.

Она се загледа у њега па приђе тихо и пољуби га благо. „Хвала ти што си о љубави мислио.”

Он зажмури (курзив Ђ.Р.) (Црњански 1996: 89-90)

3.4.2. У туђем сну – деконструкција мајчинске фигуре

Као што Чарнојевић, у сну, заточен у дворани огледала-одраза, тражи одушак, излаз, и налази га у спасоносној суматраистичкој визији даљина које му се погледом са прозора отварају, тако се јунаку приповетке, непотпуном или нецеловитом Рајићу-Чарнојевићу, тај поглед ускраћује, па је и једини преостали начин проналазак утехе у себи, у сну. Можемо овде штавише говорити не о непотпуно удвојеном субјекту самоисписивања романа *Дневник о Чарнојевићу*, колико о војнику, Петру Рајићу, остављеном тек надомак сна, надомак писања и надомак спознаје свог Другог, у зажмурености, полусну и дремежу из кога га стварност-театар живота, неко или нешто, непрекидно трза и буди. То стање магновења, још неуобличене утехе, у несталном је, флуидном облику дима, а опис дима-утехе добија, на моменте антропоморфизован, све црте будућег двојника:²³²

²³² Дим се као утеха, спасоносни предах од опседајуће унутрашње трауме, указује и Михаилу, главном јунаку Андрићеве приповетке „Аникина времена”: „Тај дим, увек исти али и увек друкчији, одвраћао му је мисао од оног чега се бојао, и у изузетно срећним часовима одводио га у потпуно изгубљеност и заборав; хранио га као

Његове се очи замислиле, престао је чисто дисати, *живеле су само његове замислишене очи* (курзив Ђ.Р.). Дим се витлао око његове главе, душа му је била пуна тог дима, *он му је шапутао, причао* (курзив Ђ.Р.), а плећа му се погурила и ћутала. Седео је тако и кадикад само чуо, *како му нешто на грудима прошапуће молећиво...дете...*(курзив Ђ.Р.) (Црњански 1996: 93)

Ако је јунак приповетке у стању стално ометаног сна, у трауматичној будности из које не може да побегне јер су визици, којима се отвара метафизички упризореност света и и бића, затамњени, а сама фигурација тих приказа недефинисана и постојећа тек у магловитим обрисима, за Рајића-Чарнојевића (поетичка) моћ проистиче управо из (стечене) могућности да се стања будности и сненања контролишу и да се њима, према потреби, управља.²³³ У детињству будан, патећи од несаница и ноћних мора, изазваних ужасним причама о националном страдању, клању и натицањима на колац, јунак има моћ да се у одсудним тренуцима борби, када му живот виси о концу, успава, заборави и прекине приповедање, као што има и могућност да заборави бол од батина и понижење при хапшењу само зато што је *читао* Достојевскову *Каторгу*. Овладати писањем, романом, естетичким удвојеним посредовањем аутобиографског, значи да се може, на местима на којима је то потребно, превладати немогућа будност и утонати у сан. До самоубиства у „Адаму и Еви”, најзад и долази у стању сомнанбулности, у очајању због несанице, али је зато суицидални

хлеб и тешио као друг (курзив Ђ.Р.).Ноћу би сањао да пуши *као што други сањају сусрет са онима који воле* (подвукао Ђ.Р.). А кад би се снови претворили у мору и доплавили Крстин леш или очи Крстине жене, он би, *будећи се с јауком* (курзив Ђ.Р.), хватао за дуван као што се хвата за оружје, или као што узимају нечију руку они који не спавају сами. И чим би кремен креснуо у мраку, и дуван прихватио искру, њему је бивало лакше, бар мало лакше, јер је у тами могао са невидљивим димом да одува терет са узнемирена срца” (Андрић 1971: 179).

²³³ Ни та моћ није потпуна, јер када бисмо говорили о њој као о апсолутно реализованој, онда би и Рајић-Чарнојевић био јунак романтичарске, а не модернистичке поетике. Она напросто постоји унутар једне рекреације романтичарског дискурса, већ нарушеног модернистичким односом према писању и писму, које се не може сасвим поистоветити са сном и где, наместо ове идентификације, која је за романтизам закономерна, постоји сукоб и тензија на релацији писмо-сан: „Демистификација сна изводи се његовим интегрисањем у писмо и у причу. Језичким кодирањем сневаних, децентрализује се његов романтичарски ореол као универзалног простора изван писања, чиме се и идентитет онога о коме се сања укључује у трауму писања, постајући један од алтеритета расутог субјекта самоисписивања. Деконструисање романтичарског наратива овде се, међутим, не зауставља, већ се подиже за степен више, будући да прича не интегрише само сан о двојнику, већ и сан самога двојника који у сну приповеда: „Молио ме је и преклињао да га слушам. Једнако је причао о небу. Спокојно је седео на палуби, или ходао горе доле, застајкивао и гледао у море и небо. Мислио је о младости, а причао ми је замршено, као мој живот” (Црњански 1996: 458-459). Тиме што свемоћна прича присваја и „Чарнојевићев” сан, који је, како се и из претходног цитата види, извориште двају кључних трансцендентних чворишта романа, суматраистичког сна и сна о младости, успоставља се посредна интертекстуална веза са још једним романтичарским топосом, а то је поовски сан у сну [...] Страност коју Поов лирски субјект доживљава разликује се ипак од страности приповедача *Дневника о Чарнојевићу*. Иако успоставља иронијску дистанцу према романтичарском сну као илузији, По, чак и у нихилистичкој поенти песме, чува структуру сна, а свест о расутој прошлости обесмишљава егзистенцију, задржавајући се у границама субјекта, чиме се чува и језгро романтичарске поетике. Насупрот томе, страност „Рајића-Чарнојевића” плод је модернистичког отклона који у себе укључује не само неповратност јунакове младости, већ и неповратност свеукупне традиције која утемељује постојаност метафизичких категорија. Наместо сна у сну, појављује се прича у причи, а процес преозначавања не зауставља се, јер нема означеног пред којим ваља заћутати, те и удвајање не еволуира ка одвајању, већ ка спознаји да је двојник рефлексција приповедача, да није „један једини човек”, већ још један одраз у огледалу, што довршава у његовој смрти (Радовановић 2019:73-74).

чин представљен као сан. Када нема (двојничког) сна који одводи од самоуништења, самоуништење је извесно, али је онда тај чин нешто сањано, фантазмагорично, театрално, као на сцени:

Била је тишина...чуло се звиждукање слузино па и то преста...Чу како он скочи, и поче лутати по соби и како оде у ложницу. А горе над њима поче опет неко лупати у клавир, и свирати Chopin-а и Кармену. Плач ју је лагано умарао, све више, и она је све тише и тише јецала...а после...заспала је.

Оно друго што се тада збило, беше као сан (курзив Ђ.Р.).

Колико је преспавала није знала, само одједном, као гром нешто сијну и сломи се у соби.

Она скочи из сна. Врисну, виде га, како паде на постељу а из руке му тупо паде на земљу оружје, тупо и гласно, *као да неко удари огромну тачку целој тој улози њеној* (курзив Ђ.Р.). (Црњански 1996: 95)

Када је јунаку немогуће заспати другачије до у смрти, у очајничком гесту самоубиства, његова смрт тиме није стварнија, нити се суицид испоставља као крај, тачка његовог живота (чиме би и суицид имао своје онтолошко и поетичко оправдање), него је та смрт туђа, она припада сну неког другог, заправо сну јунакиње, глумице-љубавнице-мајке. Сасвим у складу са чувеним Макбетовим монологом о животу као бунцању идиота и кукавном глумцу²³⁴, али и Калдероновом реченицом „Живот је сан”, која се, као лајтмотив, провлачи кроз књигу *Код Хипербрејаца*, отвара се у овој приповеци велика пишчева тема односа између смрти и сна. Негативно вредновање тог односа у „Адаму и Еви” управо је резултат обезвређивања модернистичке суицидалне етике. Парадокс је да чин који треба да потврди, како Достојевсков Кирилов изјављује „нову страшну слободу” (Достојевски 2009: 587) човекову, постаје место на коме се та слобода потпуно укида, бивајући заробљена у сну неког другог и изиграна, карикирана високопарном позом глумца у туђем театру. Од „Адама и Еве” до *Романа о Лондону* та негативна преоцба суицида остаје, код Црњанског, суштински неизмењена, а промене се врше у простору који поетички надомешта суицидалност. Како је приповетка тек први корак у опусу Црњанског, успостављање поетичког оквира, њена веза са *Дневником о Чарнојевићу* састоји се у двоструком приступу самоубиству, јер се негирањем (суицидалног) чина у приповеци стварају предуслови за поетичко превладавање суицидалности у роману. *Роман о Лондону* је, међутим, роман постсуицидалне ситуације и ту је самоубиство, у смислу кулминативне, исходне тачке приповедања, довршено већ на почетку, односно и пре почетка „Прве главе романа”. Пост-модернистичка борба за смисао преноси се тако у сам простор приповедања, преиспитујући даље могућности да се модернистички наратив уопште може одржати унутар епохалног контекста који се *Романом о Лондону* обзнањује.

Као огромна тачка на животу главног јунака приповетке, самоубиство, стављено у простор туђе улоге и туђег сна, закључује ово Црњансково позориште и на њега спушта завесу, указујући на успешност, кулминацију одиграног, али не и живљеног. Како смо већ поменули да приповетка, од свога почетка манипулише метафором театра, празнећи улоге које се глумици додељују у позоришту, оправдано је запитати се каква је то улога коју она

²³⁴ „Живот је само сенка која хода,/ Кукавни глумац што на позорници/ Сат-два се пући и разбацује, А потом зуба не обели више./ Бајка је то што тикван прича њу,/ Препуна буке, помаме и беса,/ А посве празна” (Шекспир 1963: 102-103).

на крају игра, а која замењује, у својој бити, све оно што је на сцени одиграно као испразно и неуспело и собом наткриљује цео овај театарски простор, па и судбину јунака-Адама и његов суицид. Тај трансформативни моменат, који одређује ток приповетке и у јунаку изазива преврат и мисао о самоуништењу, везан је за глумичину трудноћу и свест да ће постати мајка. Из улоге и позоришног оквира се тиме не излази, али се сама улога квалитативно мења:

Она га је грлила, и кадикад се само видело парче црне свиле, око њених белих колена. Њене руке, *пре бестидне и хитре* (курзив Ђ.Р.), падале су лагано, и дрхтале мале, као птице у зраку. Њен дах је био други, тежак и дуг. Она му је стављала хиљаду питања, и сећала га, хиљаду успомена, ни весело, ни тужно, но несретно. *И у њеним успоменама беше сад чак и оно лепо, што је у истини било непријатно, и протачко некад* (курзив Ђ.Р.). Он је био слаб, да се насмеши. Она је постајала лепша сад, она је била пунија таме, само су јој уста остала светла, та чудна, чиста уста, око којих не беше ничег горког, ничег увелог. *Она је била лепа, као деци мајка* (курзив Ђ.Р.). Она има нечег боног на себи, пуног стида. (Црњански 1996: 94)

Док је у *Причама о мушком*, а посебно у приповеци „Легенда” лик Богородице готово изједначен са ликом блуднице, контаминацијом којом се девинско (мајчинско) у Богородици десакрализује и профанизује кроз модернистичку синтезу Богородице и Марије Магдалене, у „Адаму и Еви” као да још увек постоји раздвајање ова два знака. Трансформација љубавнице у мајку изведена је естетизацијом женског које постаје заокружено, смирено, чисто, готово бестелесно и непролазно (неувело) у невиној лепоти мајчинства: „Она је била лепа као деци мајка” (Исто). Чак ни ова трансформација не означава раздвајање дијаметрално супротних улога. И као љубавница, налик Пољакињи у *Дневнику о Чарнојевићу* (чији је прототип), јунакиња није блудница. Блудност женског измешта се у репертоар улога које јунакиња игра у позоришту, у улогу Саломе, чиме Црњански чини одмак у односу на фигурацију жене какву налазимо у „Легенди”, јер глумица непрестано осећа отпор (доведен до физиолошког гађења) према улози коју мора да подражава: „„Боже како сам уморна. Ала је та Салома глупост, боли ме глава.“” (Црњански 1996: 89). Одступањем од женског, као блудног, телесног, фатално заводничког принципа, Црњански као да припрема могућност да се, ослобођена свих атрибута телесности, мајка појави у аутентичној симболичкој форми Богородице, те да се тако изврши свеобухватно трансцендирање њеног лика. У том случају, међутим, прелаз са улоге на оваплоћени метафизички идеал, у лику Богомајке, морао би означити и напуштање театарског простора приповетке. До тога не само да не долази, него се баш ова трансфигурација показује кључном да се театар до краја реализује и доведе до апсурдног врхунца у јунаковом покушаном суициду. Знаци јунакињине претеране афектације са којом одбацује сваку помисао на своју примарну улогу блуднице или фаталне жене, присутни су да би указали на карикатуралност, маскираност и одглумљеност наведеног прелаз. Наслов приповетке то јасно показује. Ако је у циклусу *Мутни симболи*, дуго путовање кроз библијски подтекст изведено тако да се ликови Адама и Еве, у првој приповеци, трансфигуришу у ликове Богородице и Христа, первертираних и наказно изобличених у разблудности и разврату, потонућу у тело у „Легенди”, овде је процес далеко суптилнији и сасвим другачији (трансформација у нетелесно делује одрживом, раздвојена од улоге љубавнице), па је функција наслова, који инсистира на повезивању јунакиње са прамајком (Евом), да скрене пажњу на то да је Богородица и даље само улога, а да је довршење овога

трансцендирања телесног у нетелесно неодрживо и немогуће, јер, упркос свему, мајка остаје тело, а зачеће је увек плод страсти и греховног (телесног) стапања.²³⁵ Између тела и бестелесности, театралног и аутентичног, Црњански успоставља модернистички однос, у коме се тежња ка новом, а трансцендентном, појављује као илузорна, али не и укинута. Самоубиство није и самоукинуће, јер се комедија наставља, па је суицид такође неаутентичан, бесмислен, а јунак-лутка мора изнова да се појави на позорници и поклони публици. Траума очинства је обнављање и настављање себе у рођењу сина, због чега јунак приповетке чињеницу да ће постати отац види као везаност и одузимање слободе: „И њега је плавио, запљускивао, топио неки сулуди гњев. Шта ће та жена, нашто њему дете? *Као да је хтело нешто да га веже* (курзив Ђ.Р.), он рашири бесно руке и поче корачати горе-доле” (Црњански 1996: 93). Како је ситуација очинства назначена у неостваривости идеала безгрешног зачећа, то се нужност постојања телесног преплиће са везаношћу за литерарне кодове у којима се, као примарна улога женског, препознаје улога љубавнице, а то је литература (романтичарска, постромантичарска, сентиментална, декадентна), чиме овај однос прераста у метафору аутопоетике и метапоетике на исти начин на који је то учињено и у песми „Традиције”. За Александра Јеркова традиција је, у овој песми, виђена у метафори (женског) тела и тела мајке (породиље), а исти однос присутан је у „Адаму и Еви” (блискост приповетке и песме таква је да се чини да се огледају једна у другој) и у *Дневнику о Чарнојевићу*:

У песми „Традиције” из наредног циклуса *Лирике Итаке (Нове сенке)* песник се одређује према фигури жене која је симболички еквивалент Традиције. Традиција као женски лик ће зажелети да буде мајка, али песник се у први мах одриче очинства са њом. Када каже *отац бићу тужан што не убих*, то очинство што не убија на Итаки има, фиуративно речено, песнички пород. С ким су зачете његове песме? Традицију која му се нуди као податна и страсна жена он види као телесност. Из његова *оба ока невесела*, међутим, поглед ће испрва одлутати у свет, па се стиче утисак како он збиља одбацује љубав са њом, и то љубав путену а не духовну. У „Серенати” је песник драгој већ објавио како мора да слуша *ветар са лиића свелог жутог./ Певаће ти да сам ја љубио јесен,/ а не твоје страсти, ни чланке твоје голе*. Но поред тога што у песми „Традиције” каже *ја отац бићу тужан, што не убих*, он већ у следећем стиху вели *ја отац бићу тужан, јер љубљах*. Ово друго очинство је очинство над песмама, али оне настају у љубави, телесној, са Традицијом (Смисао модернизма је управо такво одрицање које на крају завршава – да се тако изразимо – у кревету књижевне историје.) (Јерков 2010: 275-276)

У првом Црњанском роману, у коме је простор метафизике сасвим обликован кроз алтеритете и прекодирања мајчинске фигуре, Рајић-Чарнојевић ће се, на самом крају, обрети у Сент-Андреји, где посећује гробља старих романа, које је још његова мајка читала,

²³⁵ Ако је у *Причама о мушком* присутна телесна негација девинског принципа Богородице-безгрешне, искупљујуће мајке и гротескна хиперболизација сексуалности у первертираном архетипу прамајке-Еве, у „Адаму и Еви” појављује се недовршено раздвајање ових двају принципа, јер је јунакињин трансцендентни лик, који је поистовећује са Богородицом, неаутентичан и разобличава се као глумљење (маска). У *Дневнику о Чарнојевићу*, превазилажењем поетике театралности и театралног, успоставља се аутентична дистинкција Богородице и Еве, у епизоди о Марији и Изабели, али је та аутентичност измичућа јер се јунак у гласу (и у писму) не може приближити ономе што испоставља као идеал жесности (мајчинства), те је овај идеал само (трансцендентно) уприсутњен (наговештен), али не и обухваћен писмом које је коначни модус подвојене модернистичке егзистенције у роману.

а у улози водича појављује се некадашња љубав његовог оца (још једна мајчинска фигура), која га дочекује под „једним грдним Светим Јованом” (што је и посредна алузија на телесност Саломе), говорећи му *да сасвим личи на свога оца*:

Посетио сам жену, коју је мој отац, пре моје мајке, љубио. *Он је имао силесију драгана, као и ја* (курзив Ђ.Р.) [...] Дочекала ме је једна старица, у жутој свили, под једним грдним Светим Јованом. Она је поруменела и причала ми о оцу. У њој беше више љубави него у мени, а ја сам све мислио, да нико на свету не може волети као ја. *Она ми је дуго причала о оцу. Каже, да сасвим личим на њега* (курзив Ђ.Р.). Причала је и питала о свету. И најпосле ми рече *да се ништа није изменило* (курзив Ђ.Р.). Била је у седамдесетим годинама и поруменела је, кад јој споменух слику њену, коју су нашли у оца мога. Она је била стара и добра; најпосле, ко није добар, сви су добри. Хтела је да ме води на гробље и да ми покаже гробље старих романа, које је моја мајка радо читала, па и кућу мога деде. (Црњански 1996: 184)

Ова веза телесности и аутопоетике, где се симболички изједначавају мајчинство и прокреација – као репродуковање мушког, историјско-поетичког принципа (рођење сина – настављање у сину), указује на онемогућеност јунакову да остане невезан, „крвав и сам” (Црњански 1993: 122), како у писању, тако и у свету, јер се рођењем „обезбеђује *кружење супстанци* (курзив Ђ.Р.), неопходних за непрекидни долазак нових бића на свет” (Батај 2009: 47). Упорно понављање исказа о одрицању од света и ослобођености од закона, обичаја, морала, норми, сведочи о константној трауми Рајића-Чарнојевића да себе конституише кроз такво одвајање (ослобођење). Боље столеће, које увек долази, а наставља се у будућим генерацијама, новим синовима, није само иронична опаска чији је задатак да покаже бесмисленост бивања у историји, „јер, ако боље столеће *увек долази*,, онда оно – строго узев – *никад не долази*” (Ломпар 2019: 150), него је и свест да се то бивање не може зауставити и да се свет обнавља у своме бесмислу, те да је тачка заустављања и отцепљивања, тек илузија, пошто се и у телу и у поетици завршава „у кревету књижевне историје” (Јерков 2010: 276). Заустављање механичког понављања вечитих циклуса рађања (размножавања) и умирања, проналажење поетичког модуса којим би се структурирала иоле одржива претпоставка да је у расцепљености могуће сачувати независност и оригиналност себе-писања, продукује двојништво (удвајање) у *Дневнику о Чарнојевићу*, на начин сталног посредовања и репликовања јунака романа и кључних поетичких концепата у роману, пре свега концепта мајчинског. Роман је трауматично самоисписивање које се непрекидно трансформише и метаморфира у нове и нове облике опсесивних тема и фигура, као да Црњансков наратор и сам жели да, попут Шехерезаде, причом успава и одложи смрт, да би, најзад, доспео до финалне ситуације и истовременог модернистичког постојања (опстајања) у утеси и смрти. Завршна реченица романа „Али ако умрем погледаћу последњи пут небо, утеху моју, и смешићу се” (Црњански 1996: 185), не казује тек о неком занесеном погледу који, упркос свему, упркос смрти, и даље верује, иако је веровати апсурдно, да негде утехе има, него је, пре свега, осврт на целину (само)исписаног романа и утешеност у погледу не-узалудности онога што се писало и, у писању, поста(ја)ло. Самоубиство у „Адаму и Еви” не разрешава ништа, нити ослобађа од везаности, јер јунака оставља заточеним у сну мајке-жене-традиције. Црњански решење тражи на другој страни, у оној аутопоетичкој обзнани из „Пролога”, да треба дати „мало нове песме” (Црњански 1993: 19). Искочити из традиције се мора, нова, модернистичка свест то захтева, али се искочити сасвим не може, па је *Дневник о Чарнојевићу* цео у служби једног поетичког

самообликовања у коме би се нашло простора (и начина) за уприсутњење мало новог. Лавиринти и ћорсокаци овога романа као да преиспитују и у мраку опрезно напипавају путеве којима би се могло и траже онај који је истински проходан да се, на крају, отвори простор даљине, као утехе у смрти, али и као простор (и поглед) који се може отворити тек довршетком (и са искуством) овог самоисписујућег лутања.

3.4.3. Етеризација јунака – поетика не-телесности и поетика (суицидалног) завођења

Заузимајући централно место у роману, сан о двојнику квинтесенција је читаве ове тежње да се омогући поетичка трансформација која би дистанцу од традиције успоставила у довољној мери да се из сна о традицији-мајци, проговори о сну о себи.²³⁶ Тај трансформативни капацитет и (пресудна) симболичка важност поменуте епизоде, несумњиви су, јер да нема преображаја у удвајању, не би било ни (смисла) писања у модернистичкој расцепљености, пошто би се без ситуације удвајања, без сна о удвајању у који је инвестирано модернистичко поверење у литературу (традицију) која обликује писмо чарнојевићевског сна (али и одмак од те традиције), роман поновио апсурдност бивања из „Адама и Еве” и Петра Рајића, самог, довео до суицида. Отуда је на „двојнику” да изговори како се никада не би убио, као што је на двојнику да „има сина, и од тога дана беше све на свету тако суморно” (Црњански 1996: 164). Сан о Другом, као отуђење себе у позицију из које се о себи може писати и у којој самоубиство бива беспредметним, заобиђеним, јер постоји раздвојеност²³⁷ у којој писмо (текст, литература) замењује самоуништење, почива на претпостављеној чедности, на сексуалном неискуству јунака. У епизоди о Марији и Изабели и у самој епизоди сна о удвајању, а у симболичким захватима тих двеју епизода, врхуне процеси трансцендирања у роману, појављује се, у оба случаја, невини јунак, то јест јунак који по први пут ступа у телесну везу са женом:²³⁸

²³⁶ Исту потребу за сепарацијом од мајке, као предусловом јунакове индивидуације у роману, чије је тежишно место епизода сна, уочава и Јасмина Ахметагић, конструишући психолошки профил Црњансковог јунака: „На нивоу личног, сан суочава приповедача са недовршеним процесом сепарације у односу на мајку, упозорава га на нарцистичку заснованост његових љубавних освајања, као и на пад читавог емотивног регистра. Индикативно је да сневани јунак говори не о својим осећањима према мајци, већ дословно „да је он обвезан једној старој жени, која је сахрањена негде на једном далматинском острву и да никог више не воли на свету.“ Тиме се сугерише нужност *развезивања*, разрешавања односа са мајком. Сан осветљава пут индивидуације: сепарација од мајке је нужна степеница у развоју главног јунака” (Ахметагић 2014: 136).

²³⁷ Та раздвојеност није потпуна, нити је двојник заиста двојник као апсолутно Друго, већ је Друго уздигнуто на степен „мало Другог”, до оне границе у којој је трансформативни капацитет другости постојећи, али не и довољан да би се онтолошка траума укинула.

²³⁸ Ако се невин улази у оне одељке романа у којима је најизраженији процес трансцендирања јунака посредством сна (односно писма о сну, које је иронијски одмак од романтичарске поетике поистовећења са апсолутним простором сневана), онда Рајић-Чарнојевић у сваку од ових епизода ступа из позиције адамске невиности (недужности), која је представљала окосницу онтолошке идентификације са архетипом (библијском причом о првородном греху) у приповеци „Адам и Ева” и у *Причама о мушком*. Међутим, уколико знамо да се *Приче о мушком* довршавају (адамским) телесним (само)препознавањем и сагрешењем, из кога се рађа једна нова, модернистички ресемантизована метафизика хришћанске самилости, чињеница да је такво сагрешење присутно као увођење у сан, у *Дневнику о Чарнојевићу*, говори нам да је поетика сна у Црњанском роману условљена губитком фигуре Адама, као онога који (чист од греха) греху претходи, што је сасвим у складу са Кјеркегоровим виђењем Адамове недужности, која је „мит разума”, док се истинска трансценденција дешава само унутар нужно постојећег сагрешења: „Стога недужност није као неосредно нешто што треба да буде укинута, чије је одређење да буде превазиђено, нешто што у ствари уопште није

А он је безбрижно грлио и стискао, тако чврсто, да би јаукнула од бола. Они појашаше своје магарце; она још једном погледа траг својих малих ногу у врелом песку, црвеном песку, поцрвене, и рече, мало афектовано, да он личи на Лорда Бајрона и да је: „Mad, bad and dangerous to know.” То вече још, он је пренерази, препаде и загрли на силу, неуплашен њеним пригушеним циком, при отвореном прозору, где је под палмама седео његов тајник, и, љуљајући се, читао. *Он беше невин* (курзив Ђ.Р.), и њу то тако зачуди и развесели да је клечала пред њим и тепала му хиљаде милих речи, дрхћући безумно, бледа и трема, силна, тешка, лепа. (Црњански 1996: 161)

Грех? Живот? Ко зна шта је то. У Приморју је сад пролеће. *У овакве дане сам први пут научио да љубим* (курзив Ђ.Р.). Био сам тада весело и млад. Сећам се, сећам се, *тада ми је мајка била први пут тешко болна. Беше почела да седи* (подвукао Ђ.Р.). Али се трудила да буде весела и поносито је гледала кржљаве хотелске палме. А кад је заспала, гледао сам дуго румене врхове дрвећа, и кад би пао сутон у далеке беле куће по острвима. (Црњански 1996: 168)

Ако имамо у виду и да једна од најлепших алегоријских слика у роману, она слика у којој јунак свој отуђени живот посматра попут евнуха који држи прстен султаније²³⁹,

дато, већ нешто што тек тиме што је укинуто и тек када је укинуто ступа у постојање као оно што је било пре него што је укинуто, а сад је укинуто. Непосредност се не укида посредношћу, већ тиме што је посредност својим манифестовањем у истом тренутку укинула непосредност. Укидање непосредности је стога иманентно кретање у непосредности; или оно је кретање у посредности, које тече у супротном правцу и помоћу кога посредност претпоставља непосредност. *Недужност је нешто што се укида трансценденцијом* (курзив Ђ.Р.), управо стога што је недужност *нешто* (док је најтачнији израз за непосредност онај који Хегел употребљава за чисто биће: ништа), па отуда из тога, ако је недужност укинута том трансценденцијом, и настаје нешто сасвим друго, док је посредност управо непосредност” (Кјеркегор 1970: 33-34).

²³⁹ „И тако сам се ослободио и одродио од свега. И ништа ме више не везује, ни за добро, ни за зло. Држим свој мали живот сав потресен и уплашен у рукама, чудећи му се, као што држи црни евнух прстен султаније у рукама, док се она купа. Он је у мојим рукама, а није мој” (Црњански 1996: 138). Било би занимљиво пратити развој и преображаје симболичке слике прстена у Црњанској прози. Већ у „Легенди” отац Лодовику предаје прстен као знак везаности за суицидални завет који треба испунити када се јунак нађе у положају крајњег понижења, када постане слуга и роб. На крају приповетке, блудница Мод ће младога фратра ословити младожењом, што је алузија на његову христоликост, али изнова упућује и на чин венчања и жеље да се заветно везивање за самоубиство супротстави ширем контексту хришћанског завета који је у приповеци деконструисан. У *Дневнику о Чарнојевићу*, прстен је симбол везе која се у писању успоставља између отуђене, а затим (у удвајању) присаједињене егзистенције о којој Рајић-Чарнојевић сведочи, док у поглављу „Сандовал и реликвије”, романа *Код Хиперборејца*, наилазимо на детаљан опис вековима неизмењеног церемонијала сахране папа, чији је завршни чин ломљење понтифексовог прстена на пола: „Затим је била церемонија утврђивања смрти Папине, церемонија строга. Кардинал camerlengo, који се звао Annibal Albani, дошао је да утврди смрт, са церемонијом која је прописана. Има да закуца у чело мртваца и викне његово име три пута. Lorenzo Corsini. Lorenzo Corsini. Lorenzo Corsini. Ezra Pound није запазио колико се Папа, мртав, враћа имену фамилије у којој је рођен. Имену свом које је носио, пре него што је изабран за Папу. Мени се тај повратак чини вредан помена. Тај узвик, три пута, сећао ме је узалудног дозивања – морзеовим знацима – оног авијатичара, кога су тражили, као и Ammundsena, кад сам био на хиперборејским острвима, то јест на Spitsbergenu, а који је нестао без трага, у царству вечног леда. Л-е-в-а-њ-е-в-с-к-и. *Узалуд се мртавац дозива* (курзив Ђ.Р.). Он то више не чује и неће никад чути. Кардинал camerlengo, скинуо је затим прстен Папин с прста, по церемонијалу, и преломио га. Затим је отишао. Мртавац је, каже de Brosses, остао, сам.” (Црњански 1966а I: 112-113). Уз ломљење прстена, дакле, иде и троструко зазивање папиног световног имена. То зазивање Црњански пореди са узалудношћу слања морзеових сигнала, слово по слово, у нади да ће се поларни истраживач, завејан и свакако већ мртав у оним пределима којима, као утеси, одлази мисао и сећање јунака

такође претпоставља ослобођење од телесног, односно неискуство у телесном, да би се писало или да би се учествовало у трансцендирању које писање чини могућим, онда је и досезање апсолута изједначено са искуством нетлесности, етеричности, чедности са којом се улази у обе епизоде као у сан, а из којих се излази телесан, сексуализован, демонски: „Пробудио сам се кад Сунце грану. Видех је полуголу (Изабелу - прим. Ђ.Р.) до себе и неки гадан осмех испуни ме свог” (Црњански 1996: 171).²⁴⁰ Невиност би, дакле, као у цитираном одломку о евнуху и прстену султаније, захтевала ослобођење, потпуни раскид везаности за свет, али и раскид везаности за писање (традицију). Како је тело нужност, мистичко искуство сна се не постиже, него је улазак у сан моменат метафизичког уздигнућа које се објављује кроз писмо, а то писање је модернистичко, на средокраћи између апсурда (ништавила, суицидалности) и романтичарске идентификације са сном. На тај начин, дистанца која је предуслов писму није никада потпуна дистанца у којој би писање постало сувишност, али је одељеност довољна да смисла писања буде, баш као што ни двојник није Други у оној мери у којој се прижељкује, да би заиста био „Један једини човек. Један младић у свету” (Црњански 1996: 156), али је опет довољан Други да бесмислену егзистенцију јунака преобрази у роман о двојнику (или, боље рећи, роман о удвајању). Како је везаност извесна, а потпуна невиност неостварива, писање се упућује идеалу који на најефектнији начин може да у себи споји жељу за нетелесним и нужду да се прихвати бивање у плоти, па се тако или еротизује суматраистичка веза са природом, која је у роману, али и у *Лирици*

романа, одазвати и одговорити. Насупрот италијанском театру, у коме публика на сцену позива и оне који су током представе остали мртви (истом облику театрализације припада и нереализовани суицид приповетке „Адам и Ева”), у комедији живота нема повратка и слова-кодови-писмо немају моћ да мртвог из прошлости пробуде, као што и роман који Црњански пише (*Код Хиперборејаца* – можда и „кд” Хиперборејаца) негира чарнојевићевско поверење у писмо које ресемантизује, осмишљава и рекреира сећање. У „Адаму и Еви” јесен је та која узалуд зове име јунака-Адама (в. Црњански 1996: 93), али је тај позив смештен у поетику, не у смрт. Јунак не умире, а жели самоубиство. Са позорнице немогуће смрти, одлази се у писмо смрти *Дневника о Чарнојевићу*, где је јесен утеха, космолошки принцип меланхоличне двојности Рајића-Чарнојевића („Јесен и живот без смисла”, једно наспрам другог). У *Хиперборејцима*, позномодернистички дискурс већ се оглашава једном смрћу која писму измиче и која се не може кодирати. Ово ново виђење смрти производи у *Роману о Лондону* фалсификате, лажна, посредована сећања Рјепнинова, који је, међутим, живи леш, симболички мртав већ у тренутку када последњи Црњансков роман започиње.

²⁴⁰ Ова симболичка објективизација егзистенције, може се посматрати не само кроз нужну дистанцираност у процесу писања (самоисписивања), већ и као својеврсно јунаково отуђење од живота, па се у тумачењу алегорије о евнуху и прстену султаније успоставља двосмисленост која проткива значење читавог романа и непрекидно осцилира између nihilистичког осећања свега и метафизичких могућности аутотекстуализације, јер „сада је сасвим упитно шта је живот који се налази у човековим рукама. Он, дакле, живи живот који није његов, па као да није „бивствујући“, али га живи, па као да је „глумац“, јер је тај живот, то чудо које је откривено у часу кад је нестало Божије завесе, ипак туђ њему и не зависи од његове воље” (Ломпар 2019: 175). Када би призвана отуђеност егзистенције, наговештена код Ломпара фигуром глумца, могла бити посматрана и као једино могуће значење поменуте алегорије, меланхолични идентитет јунака остао би заробљен у истом положају у коме је, безизлазношћу театрализације, заробљено и приморано на суициди биће јунака у приповеци која најављује роман. Међутим, двосмисленошћу, која у себи и даље задржава слику модерног човека као глумца, модернистичко искуство конституише се у *Дневнику* као балансирање и непрекидна осцилација у онтолошком простору између театралног и нетатралног (лажног, глумљеног и аутентичног), односно између ништавила и писма које утешно (метафизичко, суматраистичком жељом) обликује то ништавило: „Јунак, дакле, бива аутентичан у осећању живота *само* кад осећа тај живот у себи, код себе, као кад га држи у рукама. Али, управо тад – у аутентичности – он истовремено осећа да његов живот бива усклађен са бивствовањем, јер није његов: „није мој“. Само његов живот који не припада њему обележава двоструки (аутентични) осећај у њему: час пре његовог живота, нема њега; час после његовог живота, нема ничег. Такво је парадоксално осећање човекове јединствености: живот је бивствовање које човек поседује („у рукама које дрхте“) и које није његово” (ломпар 2019: 177).

Итаке (на пример, у већ поменутој песми „Традиције”) алтернатива односу са женом (мајком сопственог детета и у песми „Традиције” и у приповеци „Адам и Ева”), или се то чини елиминисањем сексуалности из инцестуозне везаности за мајку.²⁴¹ У овој трансцендентној „деволуцији” биолошки супстрат мајчинског, тело, секс и рађање симболички се свODE на старост, смрт и гроб. Јунак присуствује мајчином погребу, на коме председник општине не успева да се сети српске речи „задужбина”.²⁴² Гроб мајчин је, дакле, задужбина, завештање, као што је Чарнојевић обавезан „једној старој жени, која је сахрањена негде, на једном далматинском острву, и да никог више не воли на свету” (Црњански 1996: 161), а „најчистију брачну ноћ” (Црњански 1996: 176) проводи на гробу тринаестогодишњакиње Неве Бенуси. Рајић-Чарнојевић је и сам гроб: „Тетке плачу око мене и обилазе ме, као да сам гроб” (Црњански 1996: 185), док је у поеми „Стражилово” Фрушко брдо гробни завичај у коме се „страст, полако, у умирању смири,/ и чула упокоје” (Црњански 1996: 92). На исти начин, љубав се у *Другој књизи Сеоба* реализује само као немогући сусрет са женом, у смрти. Одбацивање чулности и мајчинства као рађања, настављања себе у сину, представља, у *Дневнику о Чарнојевићу*, поетички модел којим се избегава идентитет себе са сином, понављање себе у сину, свођење наратора на самоидентификацију у репродукцији која трансценденцију укида, што у „Адаму и Еви” постаје разлогом јунаковог самоубиства. Однос са Другим, по Левинасу, не може бити заснован на самоидентификацији, јер је самоидентификација пут ка (само)укидању субјекта:

Субјект који трансцендира преноси се у своју трансценденцију. Он сам се не трансцендира. Ако би трансценденција, уместо да се редукује на размјену својстава, климе или нивоа, ангажовала сам идентитет субјекта, тада бисмо присуствовали смрти његове супстанције.

Можемо се, заиста, запитати, није ли смрт сама трансценденција: не представља ли смрт – међу елементима овога свијета који су само пуки преображаји у којима промјена мијења само облик, то јест спасава и претпоставља један термин који остаје – изузетан догађај настојања трансупстанције која, не враћајући се на

²⁴¹ У роману *Код Хитерборејаца* таква алтернатива једне бешчулне, нетелесне, „пријатељске” љубави, коју приповедач предлаже, поставља се у однос према табуизираној инцестуозној жељи за сестром младог Швеђанина, Торстена Рослина. Са друге стране, управо се *самоубиство* потенцира као једини излаз из немогуће ситуације: „То је велика тајна у фамилији.

Да пазим кад брбљам о Стриндбергу и Ибсену, и инцесту. У кући обешеног не спомиње се уже.

Ја онда питам домаћицу, као у чуду: па зашто не кажу Торстеновом оцу?

Не смеју. Боје се. Извршио би самоубиство.

Зашто не каже, она, девојци?

Не сме. Извршила би самоубиство.

Којешта, кажем. Инцест би се претворио у љубав сестре. У пријатељство” (Црњански 1966а II: 86).

²⁴² „Тада се диже крај мене један господин у црном и почне говорити. Тетка ми се наже на уво и шапну ми: „Видиш, чедо, то је госпо’н председник.“ Он је спомињао добротворку саборне цркве, неку двокатницу у Араду, коју је оставила месној црквеној општини. Кидао је реченице, дисао тешко и муцао. Два мала ђака стајаху пред њим; они су се тајно штитали и гурали чирацима. Одједном господин подиже глас: „Можемо рећи да је наша црква, и нећу да само да кажем црква, него и наше школе њена...“, његове се очи уплашено раширише, он запе у говору, трже се и поче гуркати једног до себе, шапћући: „Јоцо, Јоцо, wie heisst man das..., um Gottes Willen – задужбина, да, задужбина можемо рећи. Лака јој црна, лака јој црна земља“” (Црњански 1996: 141-142).

ништа, осигурава континуитет на један други начин него што је непрекинуто трајање једног идентичног термина. (Левинас 2006: 247)

Заснивањем поетике која трансценденцију поставља у Друго смрти, у сталне измене и транспонована мотива који се преносе и селе, умиру, попут двојника, на крају сна, и опет оживљавају у модернистичкој утеси (која је смрт и рађање из смрти онога што претходно није сасвим укинута, а у рађању се не понавља него мења), идеја сеоба зачета је *Дневником о Чарнојевићу*, тако да на крају првог Црњансковог романа, већ може стајати и препознатљива завршна реченица *Друге књиге Сеоба* „Било је сеоба и биће их вечно, као и порођаја, који ће се наставити (курзив Ђ.Р.). Има сеоба. Смрти нема!” (Црњански 1966 III: 483). У „Адаму и Еви”, непостојање овог механизма симболичког измештања у Друго (тај простор је још увек само варка, магловита опсена, дим) јунака не помера ка сосптовеној другости у којој би се могао пронаћи онај спасавајући сувишак разликујуће двојности, па је однос према рођењу сина дат у нихилистичкој аутопројекцији, односно самоидентификацији која напросто замењује себе собом и тиме ономогућава процес поетичког трансцендирања јунака. Међутим, и самоубиство, које је логична последица „Адамовог” осећаја да се бесмислено репликује у потомству, такође је самоидентификација. Већ је Достојевски, у *Злим дусима*, Кириловљево самоубиство видео кроз процес апсолутног одвајања од традиционалне метафизике и креирања суицидалног сопства као новог трансцендентног субјекта, и већ код Достојевског се тај процес показао немогућим-илузорним, самопоништавајућим, што је посве опречно познатој Ничеовој максими о самоубиству (о *помисли* на самоубиство), као моћном средству човекове утехе: „Помисао на самоубиство јесте моћно средство за утеху: она помаже човеку да се срећно извуче из многих страшних ноћи” (Ниче 2016: 69). Како самоубиство, у ничеанској перспективи „воље за моћ”, представља трансценденталну утеху, код Левинаса се, на исти начин, али у посве другачијем вредновању, воља за моћ, настала из јединства са собом (обогаћивања себе) појављује да обзнани трансценденцију моћи, али и да поништи истинску трансценденцију бивања у Другом: „Једно бивствујуће *остаје* (курзив Ђ.Р.) начело трансценденције моћи. На крају ове трансценденције појављује се човек жедан моћи, тежећи властитом обогаћивању и самим тим зајетован самоћи” (Левинас 2006: 248). Јунак приповетке, на први поглед, и јесте експонент моћи, али је та моћ привидна. Он никако не успева да своју суматраистичку мисао обликује, да је извуче из сећања у садашњост, као што то, кроз удвајање и писање, чини Рајић-Чарнојевић, па се у „Црњанском роману може уочити смењивање дневничких записа у којима постоји двоструки презент – презент догађања и презент писања [...] и аутобиографских делова у којима се у перфекту приповеда о догађајима давно прошлим” (Петровић 2008: 162).²⁴³ Са друге стране, он се моћним приказује у завођењу, у пожељности коју изазива код јунакиње, коју нико осим њега не може имати (а коју сви желе за себе), тако да се она преда и унизи пред њим:

Нападала је нека туга и жалила саму себе, кад је мислила на њега. Засмеја се горко – стотине мушких пузило је пред њоме, а она је бојажљиво излазила пред њега, и бојала се као дете да не каже, да не учини, ох, да не помисли штогод, што се њему не би допало. Њу нападе стид, кад се сети како се боји њега и како му је понизна. (Црњански 1996: 87)

²⁴³ „Отуд је роман Црњанског наглашеније субјективизован: у *чистој презентности свести* (курзив Ђ.Р.) која испуњава дисперзивно приповедање” (Ломпар 2019: 113).

Али, и та моћ је илузорна, јер истинско завођење на крају не припада јунаку, већ јунакињи која му онемогућава да се убије, односно која поседује моћ над његовим самоубиством, моћ да се (мушка) трагичност суицидалног чина театрализује, постајући, у епилогу приповетке, велика завршница *њене* улоге. Тиме се места мушког и женског, на почетку јасно постављена у опозицију моћ-немоћ замењују. Крајњи заводнички потенцијал припада јунакињи, па је то измештање донжуанског (заводничког) у женскост, саобразно первертирању родних улога у Црњанској *Маски*:

Носилац донжуанске страсти у *Маски* јесте жена (Генералица). Овим обртом у стандардној ситуацији, овом инверзијом лика поремећене су искључиво оне конвенционалне психо-социјалне релације и кодови по којима је донжуанизам по дефиницији мушка страст. Међутим, тиме није измењена (или је једва измењена) природа осећања нити облици понашања које то осећање претпоставља. Но ова је инверзија морала да доведе до једне битне структуралне измене у односу главне личности Дон Жуана-Генералице и осталих ликова који гравитирају око ње: мушке личности су задобиле ону пасивност која је потребна да би се јасно издиференцирао превасходни лик заводника. (Миочиновић 2005: 235-236)

Ако је јунакиња неаутентична Богородица, у смислу пројектованог метафизичког идеала безгрешне мајке, она јесте Богородица у моћи коју поседује над јунаком-заводником, она је „Једина драга пред којом клечим” (Црњански 1993: 134). Снага завођења је тиме већа што делује својим одсуством и играњем различитих улога. Завођење је позив на препознавање које непрестано изневерава:

Завођење није обична појава нити пуко одсуство, *већ помрачење једног присуства* (курзив Ђ.Р.). Његова стратегија је: бити-тамо/ не-бити-тамо, произвести тако неку врсту трептања, хипнотичког механизма који фиксира пажњу ван домашаја ефекта смисла. Одсуство заводи присуство [...] Њена тајна (заводницева – прим. Ђ.Р.) је у треперењу једне присутности. Никада није тамо где мислимо да јесте, никада тамо где је желимо. Завођење је, рекао би Вирилио, „естетика ишчезавања”. (Бодријар 1994: 93)

Иако смо на почетку рекли да се јунакиња, као прототип Пољакињи из *Дневника о Чарнојевићу* (а кроз однос са Пољакињом јунак романа се у највећој могућој мери приближава остварењу оне љубави која му непрекидно измиче),²⁴⁴ наизглед гади лика Саломе, који на позорници мора да игра и да се пражњењем те улоге Црњански ослобађа оне синтезе Богородице и блуднице из *Прича о мушком*, сада видимо да је улога Саломе

²⁴⁴ На ту, видљиву, подударност ликова двају жена из приповетке и романа указује и Ала Татаренко, набрајајући мотиве у којима се ова подударност проналази: „У љубавној епизоди са младом Пољакињом одједном израђају реченице из *Адама и Еве*. Исти месец новембар, почетак љубави који се поклапа са првим снегом, чиста уста јунакиње, младе и танке, *као девојче кад први пут иде на бал*“ чије *тело је знало само цвокотати зубима од страсти*. Исти песнички упечатљив опис њених руку, иста опаска да је читала Ничеа, само овај пут речи „висока жена“ јављају се под наводницима” (Татаренко 2008: 22). Занимљива је и запажање Але Татаренко да се у роману и приповеци идентични одломци не цитирају једнострано, већ наизменично, тако да се у појединим случајевима наводници стављају у приповетку, а у другим у роман, што би могла бити ознака преузимања из неког, „трећег” (примарног) извора (Татаренко 2008: 22), али би могла бити и Црњанскова имплицитна сугестија о приближној истовремености настанка приповетке и романа, те о томе да роман не еволуира из приповетке, колико је приповетка назнака једног могућег (у *Дневнику* напуштеног) суицидалног разрешења судбине главног јунака.

заправо кључна, јер Салома и јесте архетипска фигура женског завођења. Међутим, то није библијска Салома. У *Библији* је ситуација завођења само назначена, а везује се превасходно за етички прекршај, са чулношћу, распусношћу и блудом кога, код јунакиње приповетке, заиста нема (и у том смислу њен отклон од лика Саломе постоји). Црњански не захвата целину архетипа. Њему је потребан само онај аспект у коме би се завођење представило, како то и Бодријар назначавала, као стално уприсутњење онога што је одсутно. А тај аспект налази се у Вајлдовој драми, у којој глумица игра Салому. Салома заводи игром, а игра (је) под „седам велова” (Вајлд 2001: 208), чијим лаганим скидањем опчињава Ирода. Али, док Вајлдова Салома скида велове и пада пред ноге цару, иштући испуњење обећаног: „За сопствено задовољство тражим Јованову главу на сребрном послужавнику” (Вајлд 2001: 210), Црњанскова Салома остаје опсена-улога, а стргнути велови непрестано откривају празнину и нове велове-варке који заводе, привлаче и у том опасном приближавању поништавају биће заведеног. Опсена заводи јунака, а опсена су и његова сећања и његов поглед који увек завршава у театру, као што и он сам, ма колико желео да утекне инсценацији света, вазда остаје на позорници и узалуд затвара очи и покушава да погледа у сопствено биће, као што се узалуд покушава и убити онда када се исцрпи свака даља могућност да се може живети ван улоге.²⁴⁵ Такво женско, као одсутност, као тајна другости, опасан нерзаснатљиви сувишак вечито игране улоге, ни блудница, ни безгрешна мајка, извор је трауме јунака, јер се не може стабилизovati у дискурсу, нити може припасти знању или моћи мушког:

Ни знање, ни моћ! У пожуди, други – женско – се повлачи у своју тајну. Релација с њим је релација са његовом одсутношћу; као одсутност на плану сазнања, женско је непознаница; али присутно у пожуди. Ни моћ: у почетку љубави која избија из пасивности повреде не стоји иницијатива. Сексуалност није у нама ни знање ни моћ, него властити плурализма нашег егзистирања. (Левинас 2006: 250)

У Саломи је истинска онтолошка природа јунакиње. Салому она тако мрзи, а добро игра Стриндбергову *Госпођицу Јулију*: „Она је весело ушла и бацила му мокре рукавице у лице. Загрлила га, смејала се, добила је хиљаду круна од директора, а новинари јој рекоше, да јој Стриндберг особито „лежи”” (Црњански 1996: 93). Црњански се маестрално поиграва овом поетиком улоге. Не само да су оваплоћења глумичина, њен лик у приповеци дати у первертираном односу, који наглашава њену глумачку природу, већ је и сама глума презентована тако да су лоше улоге или улоге које она мрзи, одбија, одсеви њеног

²⁴⁵ Ситуација завођења сасвим се мења у *Дневнику о Чарнојевићу*, али не зато што се родне улоге враћају својим стереотипним позицијама, иако доиста изгледа да је јунак романа заводник, онај који се, како сам за себе каже, око жена „добро разуме” (Црњански 1996: 179), већ зато што се конституисањем простора писања (поетике) завођење преноси у писмо, па није Рајић-Чарнојевић Казанова, него су „казановински-заводнички” његови мемоари: „И пун успомена, ја их *пишем поносно, као Касанова*” (Црњански 1996: 363), то јест начин и облик самоисписивања сопствених успомена, њиховог „намештања” (Црњански 1996: 183) и поетичког премоделовања. Када се, у *Хиперборејцима*, Казановино име поново појави, али сада уз име чувеног фалсификатора рукописа – Каљостра, биће то знак радикалног померања у односу на улогу текста-заводника у *Дневнику*, будући да текстуалност више не заводи (аутора, јунака, читаоца) трансцендирањем сећања, већ обманом, кривотворењем и фалсификовањем истих, те „је Црњански неко ко је, унутар приповедачког акта самоидентификације, Каљостро на Казановин начин, јер је Каљостро каквог је означио Казанова” (Ломпар 2004: 197), а то је већ дистанца којом се најављује пост-модерни дискурс Црњанскове прозе, који сопствено модернистичко писање почиње да посматра у издвојеној перспективи епохалног тренутка у коме се роман записује.

аутентичног заводничког дејства, док су улоге које воли или које игра добро, попут Стриндберга, неаутентичне и неприпадајуће. Она је заправо савршена глумица. Стриндбергова јунакиња, наизглед заводница, племићког порекла и наглашеног племићког држања и гордости (а такође и фигура прамајке, Еве), бива на крају заведена од препреденог слуге Жана и натерана на самоубиство. Њеним одласком да изврши суицидални наум трагедија се и завршава (в. Стриндберг 1960: 72-77). Јунакиња приповетке пак, наизглед је заведена, а у ствари заводи и нагони јунака-Адама на самоубиство, али поседује и ту моћ, коју јој даје модернистички Црњансков отклон од сваког облика афирмације суицида, да самоубиство онемогући и да сасвим обесмисли напор да се јунакова егзистенција у овој приповеци суицидалним чином учини трагичком и, тиме, поетички аутентичном.²⁴⁶ У међупростору ових двеју улога скривена је још једна коју Црњански не раскрива, али чије се присуство осећа кроз већ поменути однос первертираности мушког и женског принципа на релацији моћ-немоћ, а то је улога Шекспирове Офелије, јер одмак од суицидалног, у својим интертекстуалним разлиставањима, није само дистанца постављена према Стриндбергу, чија је драма део глумичиног репертоара, него и према Шекспиру. У *Хамлету*, јунак је, као оличење мушког, онај који афектира и свој суицидални наум поставља у регистар празне афектираности. У „Адаму и Еви” то је јунакиња:

„Молим те позајми ми хиљаду круна, овог месеца...” и наједном заставши пред зажареном пећи и свлачећи одело, тихо....„видећеш...ја ћу се још убити због тебе”. Баци се на кревет и заплака тешко. *И као у каквом сентименталном роману над њима неко лупетајући засвира валцер Chopin-ов, и поче ређати оперете и Кармену* (курзив Ђ.Р.). (Црњански 1996: 91)

Ако се Офелијина аутентичност потврђује у самоубиству и у лудилу које му претходи, а које проговара неким заумним језиком, наизглед бесмисленим, а заправо дубљег, недокучивог смисла, као проговор (из) саме смрти, јунакиња приповетке афектира, глуми очајање и, наместо лудила, упада у сталне хистеричне изливе емоција. Напротив, јунак, преузимајући офелијански идентитет, говори мутно и неразумљиво, одлучује се за самоубиство, а у једном часу добија и дијагнозу лудила:²⁴⁷

²⁴⁶ Ако се јунакова жеља у приповеци примарно објављује као нихилистичка, и то као активно нихилистичка жеља, непосредовање моћи да се та жеља реализује, проширује појам немоћи и из онтолошке, индивидуалне перспективе онемогућеног суицида, као неоствариве жеље (неоствариве могућности да се поседује, има, оно што се жели – самоубиство) води ка политичкој, колективној (а опет мушкој) онемогућености да се оствари жеља за потпуним друштвеним преображајем у виду револуционарног преврата, јер је јунакова жеља истовремено постављена и на план индивидуалног и на план колективног (друштвено-политичког) нихлизма: „Јер, ако је „трули, пропадљиви живот“ нешто што на том ништа и почива, онда прижељкивање да га смени једно катастрофично ништа (суицид или револуција у случају Црњанскове приповетке – прим. Ђ.Р.), обележава импулс активног нихлизма: није реч о томе да се *очекује* ништа него да се *жели* ништа. Тако прижељкивање светске катастрофе и револуције обележава човеково кретање између два ништа: а ништа и ништа су још увек – ништа” (Ломпар 2019: 146).

²⁴⁷ Наравно, ситуирање ликова је далеко сложеније од прости прерасподеле улога. У јунаку приповетке има и те како хамлетовских особина, пасивности и запитаности пре свега. Јер у Хамлетовој глуми, па и у суицидалном дискурсу нема само претварања, већ је та глума одређена неодлучношћу, као суштинским елементом Хамлетовог лика. Када Лакан говори о Шекспировој драми, он примећује да у се у Хамлету појављује хронични недостатак жеље: „Каже се да неће. Он каже да не може. У ствари, он не може да хоће” (Лакан 1987: 295). Црњансков јунак, међутим, хоће, али не може да изврши самоубиство, што јесте доказ да његова жеља није довољна и да је делање, као поље моћи, премештено на други план, у јунакињу, чији је

Његове руке задрхташе, он гурну чашу која звекну, и дивље викне: „Ох шта знам ја...волео бих умрети.”

Она стајаше уплашено и насмеши се боно и иронично...„Не разумем те, драги...ти си луд,”

А он је погледа гњевно и рече тихо: „Може бити.” (Црњански 1996: 94)

3.4.4. И брат и син, и Ја и Други – метапоетички „избор по сродности”

Незрађена је у критичкој литератури остала веза између ове приповетке и Црњансковог првог романа, али је остало непоменуто и то да је на самим почецима Црњанским, више од пола века пре него што ће објавити свој последњи роман, постојала замисао, скица о једном глумцу који жели да се убије како би сишао са сцене живота и приповедања, а да му је у тој намери загарантован онтолошко-поетички неуспех, само што је у приповеци назначена траума враћања, у рођењу детета, док је у *Роману о Лондону*, Шекспировим цитатом на првој његовој страници, назначена траума (пост-модерног) нестанка. Раномодернистичка траума рођења и даље је присутна, али не више као траума, већ као спасоносна могућност која би осујетила јунаков план да се убије, због чега и незнање о Нађиној трудноћи, са свим перипетијама којима се Рјепнин чува у том незнању, постаје један од елемената дијаболичке обмане у роману. Разлог неостваривости суицидалне намере у приповеци јесте немогућност да се напусти свет као позорница на којој главну улогу игра недокучиво и обмањујуће женско, глумећи мајку, невесту, Богородицу, Еву. Окидач ове намере је, међутим, долазак детета, сина, са којим се јунак идентификује и кога види као свој поновљени идентитет. Понављање у сину постаје понављање себе у свету и понављање самог тог света, човечанства у његовом апсурдном историјском трајању:

Душом му прође комедија целог света, и он за ништа што мину не осети пријатељства, ничега се није сећао радо, ни људи, ни себе самог,...па зар сад дете? Можда син. *Он виде одједном горко себе* (курзив Ђ.Р.), кад је био ђак мали, са великим очима, бистрим и чистим, кад је мислио, да ђак спасава свет и декламовао – и он се насмеја. Дете, шта ће њему дете? Њему је било добро досад, и њему је било све тако свеједно. Са топовима својим прешао је Карпате, горио је жедан на кршу, волео је у туђини, у завичају би га убио бол. И кад превуче руком преко чела ладна, њега није жао ничега на свету. *Само му је гнусно помислити на будућност* (курзив Ђ.Р.). Њега није жао ничега на свету, јер је заборавио да се радује. (Црњански 1996: 92)

Сасвим различито од Црњансковог јунака, Левинас дете, пород, види као привилегован начин досезања до другог, где је дете (син) истовремено и настављање себе, облик самоидентификације и разлика од себе – неко ко нисам Ја, ко јесте Други:

Плодност се мора уздићи до онтолошке категорије. У једној таквој ситуацији као што је очинство, повратак ја према себи који одређује монистички појам идентичног субјекта бива потпуно модификован. Син није само моје дјело попут неке пјесме или предмета. Није, исто тако, ни моја својина. Ни категорије моћи, ни категориј знања не описују моју релацију са дјететом. Плодност ја није ни узрок ни

заводнички потенцијал постављен као услов сваке „Адамове” акције, чинећи га марионетом у театру приповетке.

владавина. Ја немам моје дијете, ја јесам моје дијете. Очинство је релација са странцем који *јесте* ја, али који, при том, остаје сасвим други - „А ти ћеш рећи у свом срцу: па ко ми их (дјецу) роди, јер бијех неплодна и сама” (Исаије, 49, 21); оно је једна релација ја са једним себством које ипак није ја. У том „ја јесам” бивствовање више није елеатско јединство. У самом бивствовању постоји мноштвеност и трансценденција. Трансценденција у коју се ја не преноси, јер син није ја; па ипак, ја *јесам* мој син. (Левинас 2006: 250)

Међутим, ако се смисао наведене релације оца и сина не поклапа у Левинасовом виђењу сина као Ја и истовремено Другог и у Црњанској приповеци „Адам и Ева”, јер јунак који се идентификује са Адамом, и жели да је Адам, кроз обескорењеност и тежњу ка невезаности и јединствености себе, не може другачије видети свог сина до као понављање себе, будући да Другости нема, у *Дневнику о Чарнојевићу*, гледишта Левинаса и Црњанског се поклапају када се изграђује фигура двојника. То не значи да се Левинасовом теоријом, која је јасна и која без остатка показује ову разлику Ја, које је син, и сина, који је Ја, али је и Друго, може доследно разјаснити позиција „двојника”, јер он овом категорисању непрекидно измиче, у парадоксалним узлетима и клонућима која га сачињавају, али ти парадокси ипак имају трансформативну моћ која је довољна да успостави утеху и смисао тамо где је она једино и могућа - у писању.²⁴⁸ Црњансково Друго, у *Дневнику о Чарнојевићу*, није проста релација са сином, која би левинасовски речено, омогућавала да се, самим тим што сина има реализује и подвајање у коме је Други ја и различито од Ја, а у њему опет садржано јаство, јер директна релација очинско-синовљевског, видели смо то у приповеци, рађа жељу за суицидом. Насупрот томе, Други у *Дневнику* преузима спектар свих могућих релација, које у њему парадоксално постоје, а да ипак конституишу разлику. Чарнојевић је истовремено „Један једини човек. Један младић у свету” (Црњански 1996: 156), што је знак метафизичке жеље да други буде осамостаљен, да буде један и јединствен у другости, али смо већ напоменули да би постојање остварене трансценденције другог укинуло жељу за писањем. Ако писања о Другом има, онда то значи да Други никако не може бити невезан, већ да мора стајати у односу са приповедањем које (он) ствара (условљава) и које истовремено ствара њега. Удвајање производи приповедача и могућност приповедања, а у том приповедању о двојнику се пише, што је својеврсна метапозиција, јер ако, по Левинасу, „Син није само моје дјело попут неке пјесме или предмета” (Левинас 2006: 250), он јесте и то, као што је и један једини човек. Модернистичко приповедање исказује парадоксалну дилему да је Други у исти мах и јединствен и да је Другост приповедача, нераскидиво везана за њега, а да приповедање постаје кроз удвојеност: „Мислио је о младости, а причао ми је замршено, као мој живот” (Црњански 1996: 160). То значи да ако је, у делу, двојник пород приповедачев, и приповедач је пород двојника, јер без удвајања не би се могла развити ни жеља за писањем, нити она крајња, утешна свест, да писање има икаквог смисла. У овом чудесном огледању позиције су сасвим померене и испревртане, отац је син, а син је отац. Није случајно да се улога оца двојнику додељује у смислу улоге поетичког оца – Дон

²⁴⁸ „Прихватање дискурса Другог, у овом случају значи прихватање оног левинасовско-рикеровског Другог који позива на одговорност, при чему је одговорност код Црњанског обухватнија од сваког, чак и највећег етичког принципа, *јер се она односи на питање самог постојања у тренутку када је живот невредан живљења* (курзив Ђ.Р.). Али, и сопство и Други подједнако одсутни за себе, једнаки су у извесности преосмишљеног онтолошког потенцијала. Видљиви приказ тог и таквог потенцијала је текст, који и са својом лабилном наративном структуром, лирском интонираношћу, синтаксичком „изломљеношћу” још увек представља стање интегритета” (Секулић 2016: 366-367).

Кихота²⁴⁹, који у песми „Молитва”, замишљеној да, пре објављивања збирке, буде и епилошка песма *Лирике Итаке*, долази на место хришћанског оца – Бога²⁵⁰, с тим да је нихилистичко становиште, у песми исказано у обрнутој сразмери, те уместо сина који „нема више моћи [...] да се ичему од смрти нада” (Црњански 1993: 139), у роману се удвојено, приповедно Ја, трансцендира управо у смрти²⁵¹. Ипак, релација којом се успоставља поетички ексклузивитет у удвајању – јединост писања, није довољна да осветли и један другачији проблем који Црњански у роману поставља. Иако није аутор радикалних авангардних опредељења, Црњански, у *Дневнику о Чарнојевићу*, поставља и питање колективитета, историје и генерацијских односа. Генерацијска повезаност друга је страна трауме очинства, коју налазимо у „Адаму и Еви” и у *Дневнику*. Понављање у сину није само проблематизовано кроз укидање себе у самоидентификацији, него и кроз укидање смисла колективне егзистенције у бесмисленој обнови будућих генерација. Отуда и жал за младошћу у којој је било могуће идеолошки се опредељивати, а да та опредељеност носи снагу уверења. Опредељење је означено као генерацијска заблуда: „Били смо смешни, и млади, ах, тако млади. Хтели смо да спасемо свет. Сећате ли се, о каквим смо све лудоријама говорили. А све би се свршило на Русији” (Црњански 1996: 156). Ако се јединственост двојника структурира разлика између њега и осталих, те је он нешто морао бити, изјава да је суматраиста није потпуно одвајање од свих осталих идеолошких погледа, мада јесте и то, него је чином изрицања такође и идеолошко устројење поетичког опредељивања. Поетички идентитет настао удвајањем, када се изненада пређе на *ми*, у казивању двојника: „Сећам се, стајали смо (курзив Ђ.Р.) пред Каиром” (Црњански 1996: 160), јесте и *ми* успостављене везе са двојником, али и више од тога, *ми* целе једне генерације, која се у овом роману појављује да потврди идентичност у осећању ратног пораза и наду да се из те идентичности може створити нови свет: „Знам да сам смешан, па ипак, нас има милионима што не волимо више ништа, до само лишће, лишће” (Црњански 1996: 181). Смисао писања није, дакле, само у путу којим се долази до формирања „двојника” који приповеда. Смисао је и у нади да се некеме пише, у будућности: „Кома ја ово пишем? Младићима; можда мом сину бледом и напаћеном”, и да је поетика начин да се осветли оно превратничко осећање које је, проласком кроз рат, постало заједничка својина, да му се да глас и облик. Зато се у двојничкој фигури не распознаје само модернистички поетички *modus operandi*, у измени улога оца и сина и у њиховом посредовању, већ се успоставља и авангардна идеја о писању

²⁴⁹ Отуда се једино у двојнику распознају елементи ове фигурације, док их изван епизоде о сну нема: „Чинило ми се да његове дуге и танке, као мотка, ноге не газе по земљи, као да је лебдео над земљом” (Црњански 1996: 157)

²⁵⁰ „У овој песми онај коме је молитва упућена седи на дрвеној раги, са лонцем разбијеним на глави и очима пуним ветрењача – то је *Дон Кихот*. Велико нововековно *Не* које он додајује свету разума зарад последњег витешког заноса чини га фигуром модернистичког Бога. Модернистичко витештво је гротеска и један умор преданости која више не може да се на том путу *ичем од смрти нада*” (Јерков 2010: 284).

²⁵¹ Што, опет, не значи и да је ово трансцендирање потпуно. Треба увек имати у виду да Црњански модернистичко писмо види као извор неразрешиве трауме, која, ако писање чини могућим, носи у себи и клицу сумње, свести о томе да се пише немогућност апсолутне трансценденталне реализације. Двојник-Дон Кихот, пред своју смрт, у сну, суочиће се са репликом себе самог, као поетичког оца, уласком Шаљапина, у костиму Дон Кихота, у дворану огледала, на самом крају епизоде (в. Радовановић 2019: 72-78): „После, изненада, седео је и картао се у једној собици, оуној огледала. Једна лепа жена приступи му и питаше га да ли игра. Он се поклони и рече јој: „Даћу Вам један добар савет. Лепе жене, не траб да играју.” Један црногорски принц бацао се око њега новцем и свирао је у клавир. На вратима се указа Шаљапин, на раги, сав крив у седлу, са грдном мотком у руци и са једним разбијеним лонцем на глави, зидови су се тресли од песме његове. А он је стајао крај прозора и гледао у небо” (Црњански 1996: 165).

које се одазива идеји о новој генерацији, која пројављује хипермодерне сензације и генерацији која за њом долази, а која би могла бити „боље столеће”. *Ми* удвајања помера се ка *Ми* генерације и двојник је отац, син, али и брат и више од брата: „Хоћу да Вам причам. О једном човеку, кога не могу да зборавим, и који ми беше више него брат” (Црњански 1996: 156). О тој промени, Левинас говори управо као о модификацији којом се јаство, везано за јединственост односа са сином, у коме постаје Друго свога Ја, мора покренути и ка Другоме света, трансформишући очинство у братствеништво:

Али јаство које се чак ослободило свога идентитета у плодности не може одржати своје одвајање од те будућности уколико се за своју будућност веже у свом *једином* дјетету. Стога је једино дијете, као изабрано, истовремено и једино и није једино. Очинство се догађа као неизбројива будућност, рођено ја егзистира истовремено као једино на свијету и као брат међу браћом. Ја сам ја и изабран, али гдје могу да будем изабран ако не међу другим изабраним, међу једнаким! Ја као ја се, дакле, етички окреће према лицу другог – братство је изворна релација са лицем у којој се истовремено врши мој избор и једнакост, то јест надмоћ коју други има у односу на мене [...] Људско ја поставља се у братству: то да су сви људи браћа не придодaje се човјеку као нека морална течевина, него сачињава његов ипсеитет. Зато што мој положај у лику једног ја своју *снагу развија* у братство, могуће је да се мени лице презентује као лице. (Левинас 2006: 252)

Поетичким структурирањем приповедачког Ја које се од себе дистанцира, као отац, као син и као брат, у *Дневнику о Чарнојевићу*, Црњански проналази начин да превазиђе самоидентификацијску једноструку која води суицидалној жељи у приповеци „Адам и Ева”. Аверзија према самоубиству, као чину, осећа се у приповеци, као и у *Причама о мушком*. Модернистички сензибилитет Црњанског никако није могао да се помири са тиме да трауму својих јунака сведе на чин. У приповеткама је суицид избегаван, избличаван и карикиран, обесмишљаван и обеснаживан, али је и даље ту, а ако је присутан, макар и кроз негацију, за писца је трауматичан и постојећи. Требало је пронаћи неки простор више, поетички простор у коме би самоубиство већ било порекнуто, отуђити се у том простору и учинити га надмоћним да се из његове посредованости може евоцирати егзистенција у којој би суицидална траума била изгубљена. У *Дневнику* самоубиства готово и да нема. Осим једне изјаве двојника, која се може односити и на убиство и на самоубиство²⁵² (што није случајно, јер ово једначење придаје суициду омаловажавајући статус чина, једног од многих, али позива и на слично једначење у канонској, августиновској, табуизацији суицида), суицид сасвим нестаје из романа који означава прекретницу у Црњанском опусу. Али, приповетка „Адам и Ева”, као предложак романа, казује нам нешто сасвим друго, да је роман и настао из тежње да се суицид отклони и да се отклони незадовољавајући модел поетичке деконструкције самоубиства у *Причама о мушком*. И у Црњанском случају види се и осећа истинитост тврдње, коју овим радом износимо, да поетика самоубиства јесте један од темељних стубова модернистичке књижевности. Да није тако, прича о самоубиству у Црњанским делима, овде би била завршена. А она, заправо, тек почиње, и у пуној снази избија у последњем његовом роману, као коначни обрачун са једном темом која је од почетка до краја велика енигма и велика траума поетике Милоша Црњанског.

²⁵² Ми, међутим, знамо да се та изјава односи на суицид, јер ће нам то сам Црњански „дошапнути” много касније, парафразирањем изјаве у роману *Код Хиперборејца* (в. Црњански 1966а I: 21)

4. ОФЕЛИЈИН КОМПЛЕКС

4.1. Три Андрићеве Офелије

4.2. Две Ђинђе – Офелијин комплекс у *Другој књизи Сеоба*

4.1. Три Андрићеве Офелије

4.1.1. О једном „затуреном” телу

Офелија је мртва. Шта остаје иза Офелије? Сећање, жаљење, кривица, нарицање, говор површни и говор дубокоумни (неразумљиви), читава једна драма која ће све то описати, учинити ванвременим и, опет, нешто изоставити. Где је Офелијино тело? Када Црњанки, у *Лирици Итаке*, жели да обзнани захтев за новом (модернистичком) поетиком, он ће је аутопоетички регистровати као оно што долази после свега. „Мало ново” је све и „мало ново” је изван свега. Поетика новог уписује се у недостатак преживелог искуства света. У *Хамлету*, све је присутно осим самоубичиног тела. Нема тела и нема сцене суицида. Дискурс прекрива недостатно и упире се свим снагама да се недостатак не осети, и да се траума запрете довољно дубоко да се добије утисак да је нема, да је никада није ни било. Заводи нас Офелијин говор и спремни смо да му, са Лаертом, признамо дубоки смисао. Смрт је проговорила и суицидалност се објавила у бићу које је, још живо и још говорљиво, прешло замишљену границу смрти, па нам се сада јавља са оне стране, производећи дискурс у коме трагамо за смислом, одгонетамо, дешифрујемо, симболички рашчитавамо. Али, шта ако је тај говор заиста безуман, магбетовско „бунцање” које не значи ништа?²⁵³ У том случају не би било ни *Хамлета*, јер је драма заснована на опозицијама аутентичног и неаутентичног које се потврђује спремношћу за својевољну смрт. Није само патријархална ригидност, охладнелост и неосетљивост, на крају крајева, небрига и заборавност у погледу Офелијине потребе за љубављу, то што Офелију нагони у смрт а *Хамлета* чини главним кривцем за самоубиство, него је то и свесна и прорачуната намера да се та смрт изазове када *Хамлет*, при крају свог чувеног монолога каже: „Лепа Офелија! – Вило, молитвама/ Помени све ми грехе” (Шекспир 1988: 111). Ако је грех освешћен, онда није случајан и Офелија мора да умре да би показала аутентичност *Хамлетове* мисли о самоубиству, *Хамлетове* жеље за суицидом. Аутентичност се не може потврђивати на властитом примеру јунака (*Хамлет* је, пре свега, биће сумње, али и биће „речи, речи, речи” (Шекспир 1988: 86)). Потребно је да други изврши чин у коме је садржана јунакова немогућа жеља да сврши са собом, па да се у чин Другог може пројектовати дискурзивно ткање Шекспирове драме²⁵⁴ и да чин другог постане аутентичан тако што ће се смислом дискурса (испричаног о суициду) обрубити немогућност да се у то стање допре или да се оно сасвим разуме и да се разјасни

²⁵³ „Код Сервантеса и Шекспира”, каже Фуко, „лудило увек заузима изузетно место, у том смислу што је без прибежишта. Никад га ништа не приводи ни истини ни разуму. Оно води једино расцепу и, одатле, смрти. Лудило, у залудним својим речима, није таштина; празнина која га испуњава јесте »зло које превазилази моју праксу«, што рече лекар поводом Леди Магбет; то је већ потпуност смрти: то је лудило које нема потребе за лекаром већ само за божанским милосрђем. Блага радост, какву је Офелија на крају нашла, не усклађује се ни са каквом срећом; њена бесловесна песма исто је толико блиска суштини колико и »крик жене« који дуж ходника Магбетовог замка објављује да је »Краљица умрла«” (Фуко 1980: 42-43).

²⁵⁴ Како наводи Лакан, Шекспирова драма је „узор-дело” драмске књижевности када говоримо о томе да је могуће да јунак и његов писац буду *сасвим идентични* са драмским дискурсом: „Постоји овде нешто што нас наводи да упремо прст у делимичну еквивалентност оних који су први представљени: песника и јунака – они су истински присутни само преко својег дискурса. Не може се рећи да је саопштење онога што би се налазило у несвесном песника и јунака представљено другачије до артикулацијом драмског дискурса. Јунак је, ако ме пратите, стриктно идентичан речима текста. Треба, дакле, да се уверимо да је начин на који нас неко дело најдубље дира, то јест на плану несвесног, везан за неки поредак, за његову композицију: то је друга ручка за коју треба да се ухватите. Све је то исте врсте као оно што измиче од свега онога што можемо да кажемо о конзистенцији *Хамлета*, који је у овом погледу узор-дело” (Лакан 1987: 291-292).

његова „дубокоумност”. Присуствујемо рађању модернитета. Ни Офелијино тело, ни сцена утапања неће се појавити као експлицитно приказани призори у драми, што нас одмах наводи на помисао о трауматичном деловању онога што се скрива. Ми заправо *Хамлета* већ посматрамо очима *модернистичке поетике* у којој ће офелијин комплекс превасходно упућивати на трауму тела и женског (суицидалног) ероса, на трауму елементарног и безобличног, опасно разливеног и безобалног телесног, које дискурс угрожава и на њему отвара незацељиве пукотине и ране. Међутим, у *Хамлету* је моћ дискурса *потврђена*. Жртва је одабрана и смерано вођена кроз различите ступњеве, силовите потресе и промене душевног стања, све до смрти. Лудило, као својеврсни међучин на овоме путу, треба да омогући да из Офелијиног жртвованог тела проговори сама смрт (суицидалност), да се закључи да сав тај говор има дубоки смисао и да се даље од тога не иде, јер није потребно даље ићи ако смо у смрт већ уписали смисао и ако смо сигурни у *смисленост тога смисла*. Тада се о погибији прича са поуздањем да се сцена може испричати, а не са страхом да би се умрло тело могло враћати, повампиравати (какав је случај са приказивањем ове трауме у модернизму) и, уклоњено а неуклоњиво, опседати дискурс као његова нечиста савест. Агон Лаерта и Хамлета на Офелијином гробу никада не би деловао тако гротескно (готово комично претеран) да нисмо сигурни да је њено тело једном заувек склоњено са сцене и да се не може повратити, а да су тога свесни и сами јунаци који тело из мртвих дозивају. Реторички замах и залет и поетско надахнуће са којим ова двојица проговарају, желећи да што лепше, што речитије дочарају своју љубав према утопљеници, претвара се у сврху по себи. То је победничка игра дискурса над нечим што је дефинитивно укопано, неопозиво смештено у гроб.

Таква је позиција сваког архетипа. Било да је потекао из митова и легенди, било да га је обликовало велико дело књижевности, архетип је увек полазиште, скуп симболичких слика и ситуација, које можда неће бити препознате, наглашене и до краја развијене у самом делу које архетип устројава, али ће постојати као потенцијална „жаришта”, тајне одаје које чекају своју епоху да се отворе и покажу и да „стару причу” испричају у новом облику и у новом руху.²⁵⁵ Жртве офелијиног комплекса, како Башлар назива све оне фигуре уопљеница које ће, након Шекспира, дефиловати европском и светском књижевношћу, увек су Офелије, ма колико се њихова судбина разликовала или чак постављала у антагонистички или пародијски положај према судбини Шекспирове јунакиње. Постоје, дакле, упоришне тачке, симболичка тежишта, у којима се укрштају и сустичу удеси свију офелијанских јунакиња и које одређују њихову припадност овом поетолошком синдрому. Најпре, свака Офелија је жртва. Предодређена за смрт у *Хамлету*, као улог у Хамлетовој игри са собом и са другима, Офелија је биће које се покорава туђој вољи – љубавниковој, братовљевој,

²⁵⁵ Свакако смо свесни разлике коју прави Јунг између архетипа по себи и архетипске слике, где „Архетип представља по себи хипотетички невидљиви образац” (Јунг 2003: 47), али смо ипак спремни да офелијин комплекс представимо као посебан начин груписања и означавања оних слика, проистеклих из идентичне области колективно-несвесног, у којима се женска смрт утапањем везује за угрожавајући појам женскости и за стихијско елементарно значење воде која дискурс наплављује и онемогућава његово самодовољно конституисање и непроблематично бивање. Јер, Шекспирова драма није само један од модела преображавања онога што је одувек постојало, већ је посебан облик преобликовања и прекомпоновања архетипа којим се заснива читаво једно епохално и цивилизацијско раздобље од готово пола миленијума, које ми називамо модернитетом.

очевој, патријархалној и политичкој, вољи дискурса.²⁵⁶ Истовремено, злостављање и нарастајући унутрашњи притисак, као последица злостављања, распрскавају њено биће до несвесне објаве сопствене (угрожене и угрожавајуће) женскости у граничним ситуацијама лудила и самоубиства. Поредак је принуђен да реагује и да овим ситуацијама подари смисао, да их преведе у причу, песму, драму, да их причањем симболизује и оправда. На овој агоналности између дискурса (патријархалности, политике, „мушког” принципа) и несвесних, деструктивних сила женског, пројављених у ситуацијама и стањима која дискурсу измичу и нарушавају његову самодовољну структуру, раскрива се свако казивање које у себи садржи елементе *офелијиног комплекса*.

Поред жртвеног карактера смрти, други моменат који све Офелије повезује јесте начин умирања:

Офелија ће, дакле, за нас бити симбол женског самоубиства. Она је уистину створење рођено да би умрло у води, она је, како каже Шекспир, створење »вично том елементу«. Вода је елемент младе и лепе смрти, цветне смрти, она је, и у животним и у књижевним драмама, елемент смрти лишене охолости и освете, елемент мазохистичког самоубиства. Вода је дубоки органски симбол жене која једино уме да *плаче* над својим јадима, која се лако »жупа у сузама«. Суочен са женским самоубиством, мушкарац схвата овај смртни јад захваљујући оном женском у себи, као што то чини Лаерт. Он поново постаје мушкарац када постане сув, кад сузе пресуше. (Башлар 1998: 110)

Вода је такође и базични елемент несвесног,²⁵⁷ разливање које се незаустављиво шири и носи са собом тело табуизираних смрти којим опасно преплављује границе унутар којих је дискурс ситуиран. Смисао овог ширења садржан је већ у имену Офелије, чему нас упућује Лакан:

Био сам радознао да видим одакле потиче реч Офелија и у једном чланку Боасадовог (Boissad) *Етимолошког речника грчког језика* пронашао сам једну грчку референцу. Шекспир зацело није имао на располагању речнике којима се ми служимо, али код аутора тог доба, поред баснословног незнања, наилазимо на тако проницљиве, тако запањујуће ствари које антиципирају конструкције најмодерније критике, тако да вам доиста могу рећи да код Хомера, ако ме памћење ваљано служи, постоји *Ophelio* у значењу нарасти, набубрити, употребљено за товљење, животно врење које доводи до дебљања. (Лакан 1987: 312)

Офелијански табу је двострук. Он је прекршај хришћанске норме, као самоубиство, и он је оживљавање самовоље непокорног женског, које пробија из мрачних слојева колективне и индивидуалне несвести и са којим се мора обрачунавати опробаним средствима дискурзивног (симболичког) поништавања. Оно што се шири добија карактер стихијске елементарности. Андрићеве Офелије делују деструктивно, попут поводња или

²⁵⁶ „У ту велику игру бива увучена и Офелија. Прислушкују њене разговоре, испитују је прегледају писма. Уосталом, сама их даје. Истовремено је део Механизма и његова жртва. Јер политика ту притискује свако осећање и не може се од ње побећи. Говоре само о политици. До лудила” (Кот 1963: 64).

²⁵⁷ „Вода је најпознатији симбол за несвесно. Језеро у долини је несвесно које у неку руку лежи испод свести, због чега се и чешће означава као „,подсвесно”, и не ретко са непријатном примесом инфериорне свести. Вода је „дух долине”, водени змај Таоа, чија је природа слична води, један у Јину прихваћени Јанг. Зато вода психолошки значи: Дух који је постао несвестан” (Јунг 2003: 26).

попут суше, епидемија или ратова. Оне изазивају елементарне непогоде, „ведре и облаче”, а на телу поретка отварају рану која не зацељује ни када се ствари врате првобитном реду. У позној Црњанској прози, у *Другој књизи Сеоба*, офелијин комплекс уприсутњен је и као конструкција која прати симболичке захтеве и последице традицијом установљене фигуре утопљенице (случај Ђинђе Зековича) и као деконструкција те фигуре у *гротескно угојеним*, а некада лепим, женама српских официра:

Не једном, него многим у сирмијским хусарима, десило се то, да постану прави мученици, крај својих жена, у браку. Али су ћутали. Неки зао удес, неке мађије, претварале су њихове жене, каткад, врло брзо, из пупољка у ружу, а затим у краву. Каткад су те жене, тако заносне при првом сусрету, постајале дебеле, као мечке, после првог, или другог порођаја, а што је било најгоре, оне, сироте, то ни приметиле нису. (Црњански 1966 III: 423)

И код Андрића постоји пародија офелијиног комплекса, у „Свадби”, али је то раномодернистичка пародија усмерена ка томе да се време током и након Првог светског рата прикаже на начин типичан за писце овог раздобља, а особито за оне који су, кроз модернистичку поетику, задржали однос (ма колико он критичан био) према традиционалним вредностима и настојали да то доба прикажу у потпуном извртању истих. Аутентичност офелијиног суицида није нарушена, већ само онемогућена, да би се са пуним (готово античким) трагичким потенцијалом развијала најпре у приказу Рифкине смрти, у „Љубави у касабии”, и, посебно, у сцени самоубиства Фате Авдагине, у роману *На Дрини ћуприја*.

4.1.2. „Преврнута” Офелија - „Свадба”

Иако објављена 1936. године, приповетка „Свадба” улази у онај ред поетички узорних дела, каква су се у српској књижевности појављивала непосредно након Великог рата, са „превредновањем свих вредности” и са устоличењем гротескних и карикатуралних модела на местима која су некада била резервисана за угледнике и носиоце реда и поретка, од касабљијских првака до самог Господа Бога. Слика „наопаког времена”, у коме кокошари, лупежи и никоговићи, попут Хусе Кокошара, ратним шпекулацијама, уценама и преварама, преко ноћи постају газде, а праве газде, оно вајкадашње чаршијско „племство”, осиромашују и стају у ред за храну пред „апровизацијом” или безнадно седе на ћепенцима и воде дуге, празне разговоре, доследно одговара на захтев, политички и поетички, који је испостављен и препознат у Црњанским „Видовданским песмама” или у цинизму Васићевих послератних приповедака, односно у роману *Црвене магле*.²⁵⁸ Са друге стране,

²⁵⁸ „Долазак модернитета у српску књижевност, као искуственог и артикулацијског хоризонта, одсудно је везан за поетичка саморазумевања двадесетих година. Нихилистичко искуство у предмодерном добу било је, наине, посредовано литературом Тургенјева, Достојевског и Толстоја, и њеним европским модернистичким одјецима који су стизали до српске књижевности, као и психолошко-индивидуалним доживљајем Ничеове речи о *смрти бога*, јер су ”самосвест, тај *fundamentum inconcussum* новокантовског картезијанизма и на њој утемељену теорију сазнања срушили... дубоки покрети сумње које су изазвали делом велики романијери епохе, делом екстремни Ничеов радикализам, а затим и критика идеологије и психоанализа”. Светскоисторијски преврат означио је, међутим, у послератној српској литератури епохалну свест о ниҳилизму као нечему што одређује искуство модернитета не само као искуство нестанка трансценденције, већ и као искуство њених епохалних – естетичких, социјално-критичких, хуманистичких, религијских, техничких – супституција које попримају смисао *апсолута*” (Ломпар 1996: 10).

постоји и одређено померање које ову Андрићеву приповетку разликује од поменутих дела. Јер, наратив не захвата и не чини гротескним доба након рата, нити установљује, као дефинитивну, ову промену у послератном свету, већ се односи на сам ратни период, па када Андрић каже: „Заборавиће се живот касабе за време ратних година, нарочито за последње ве године кад није било битака ни крупних догађаја у њој ни око ње” (Андрић 1963: 157), онда чињеница да ће се „све заборавити” упућује на неко поратно стање које долази и доноси не превредновање, него *повратак* старом поретку ствари. У политичком смислу, могли бисмо говорити о идеологији југословенства и пишчевој жељи да покаже да је престанак рата и настанак нове државе нека врста постапокалиптичке ситуације са доласком у „обећану земљу”, на њеном крају. У смислу поетике, опет ћемо проговорати о Андрићевој окренутости хуманизму и вери у настављање (премошћавање) после свега и упркос свему.²⁵⁹ Међутим, постоје неколике назнаке да све није тако једноставно и да, ако се боље загледамо у оно што приповетка има да нам каже, „Свадба” управо показује немогућност да се призвани хуманистички и смислотворни обрасци потврде и обелодане као Андрићева „кратковидост” и затвореност унутар простора наде, која писцу не допушта да буде „модернији него што јесте”. Пре свега, потребно је запитати се зашто је приповедачу стало да забележи и у наративу фиксира оно што „није записано, а бледи у сећању” (Андрић 1963: 157)? Ако је основно обележје приче о „смутним временима” њихова краткотрајност и пролазност, јер је и Хусина свадба некакав пир који траје само дотле док свира музика и игра се коло које не сме да престане: „У свом пркосу наредио је да се весеље не прекида за сва три дана док он буде у затвору лежао” (Андрић 1963: 170), а „сваког чуда је за три дана доста”, прича је ипак потребно да тај моменат фиксира и да га уведе у каталог памћења и спомињања, будући да су и прича и причање ту да би пренели оно што се *мора* упамтити и да би у себи задржали „зрно истине” које се легендама одвајкада преноси и причање чини сврсисходним. Пошто прича, и „нехотице”, памти оно што не треба да буде упамћено, то значи да се, и без њене воље, у њу урезује и утискује нешто што прича не жели да запамти, а што је гротескност и карневалска прекренутост света, па модерна времена бивају јасно обележена карневалескношћу која је дошла да остане и која се не може пренебрегавати ни

²⁵⁹ Андрићева конструкција хуманитета снажна је и наглашена у толикој мери да се у критици креирају обрасци Андрићевог тумачења на основу ове преовлађујуће жеље да се поредак задржи, ред успостави, а хумана порука истисне све друго, због чега махом остаје непримећено да је тај напор за одржањем смисла у ствари само друга страна надирућег бесмисла и сасвим освешћене деконструкције пројектованих идеала, која је у Андрићевој прози присутна од најранијих приповедака: „У прози писаца између два светска рата које Винавер издваја, искуство апсолута, као основно искуство модернитета, има код Црњанског облик метафизичког идеала, код Васића и Крлеже се јавља као социјално-критички пројекат и револуција, док је у Андрићевом приповеткама оно назначило хуманистички регистар разумних и трезвених људи, који ће постати наглашенији у његовим романима. Ако је, дакле, људско постојање трагично унутар светског ништавила, онда је то услед постојања неке пројекције која открива *размере* људске трагике: звезда унутар бескрајног плавог круга, револуција, разум-унутар-света. Отуд је приповедачки пут ка прекорачивању искуства модернитета отворен приповедању Црњанског, јер оно артикулише онтолошки, а не социјално-критички или хуманистички хоризонт модернитета” (Ломпар 1996: 211). Код Црњанског је процес модернистичког (и пост-модерног) прекорачивања уочљивији, доступнији, понуђен читаоцу и тумачу на много очигледнији начин и са наглашенијом епохалном резонанцом, што никако не значи да га код Андрића нема, јер *Проклета Авлија* и *Омерпаша Латас* пулсирају истим ритмом епохалне разградње и изневерења кључних парадигми и симбола модернистичке поетике као и *Друга књига Сеоба* и *Роман о Лондону*, док лакрдијашки дискурс „Свадбе”, по квалитетима онтолошко-поетичке самосвести, не уступа гротескном препознавању поратне стварности у „Видовданским песмама” или у *Причама о мушком*. Андрићева жеља за поретком оваплотила се у његовом приповедању истовремено са свешћу да поретка више нема, па је та жеља, која је од свог успостављања пројавила и у себе уписала властита губитак, право и „истинско” место његове поетике.

онда када јој је жеља приповедања супротстављена: „Нека памти свијет Хусину свадбу!” (Андрић 1963: 170) и „Све те дане част и коло у његовој авлији нису престајали нит је свирка умукла. И последњем детету, накрај касабе, на Повјестачи или под Мејданом, зурне и бубњеви су за та три дана утерали кроз уши у свест *неодољиво и неизбрисиво сећање* (курзив Ђ.Р.) на Кокошареву свадбу” (Андрић 1963: 173). Прелазно доба карневала, које, по Бахтину представља интеррегнум између двају учвршћивања вечног поретка, који доживљава катарзични, наопаки преображај, а потом се враћа ономе што је био да и надаље буде и траје,²⁶⁰ постаје стално доба карневализације у коме се распознаје другачији и преломни карактер Великог рата, као догађаја кључног за конституисање модернистичког погледа на свет. У тој гротескној инсценацији уприсутњена је једна од опсесивних Андрићевих тема – слика апокаиптичког догађаја који се непрестано довршава и опет почиње, са сталним одлагањем *истинског завршетка*, док сваки нови циклус „померане апокалипсе” додаје нешто ново, и теже и горе: од Хусине свадбене параде, која још увек пружа незнатну утеху да се (после рата) „све исправи и окрене на добро” (Андрић 1963: 175) и где је апокаиптички моменат орочен и срачунат на век (као и „Аникиним временима”), јер „божје провиђење, које будно бди над овом земљом и људским судбинама, заклопи очи *сваких сто година* (курзив Ђ.Р.)” и „Та ће и мртва да нас трује, од данас па до сто година” (Андрић 1971: 222), преко „Приче о везировом слону”, Целалудин-пашиног „невиђеног насиља” и појаве слона, апокаиптичке звери, о којој фра Мато Микић пише „служећи се цитатима из Апокалипсе о великој звери („Et vidi nestiam...“)” (Андрић 1971: 63), па све до Омерпаше Латаса, према коме је и Целалудин ништа („шта је то према овоме?”) (Андрић 1981: 278)) и где апокаиптички налог пробија епохалну баријеру и води поетичком самоукидању. Са друге стране, уколико и даље инсистирамо на хуманистичкој поруци и на идеји премошћења, досезања до друге обале, са разлогом се питамо: где је мост? Сви офелијански наративи у Андрићевој прози везани су за вишеградску касабу, па таква локализација приповедања нужно призива симболичко зрачење ћуприје, било да се оно, у приповести, објављује из присуства или одсуства фигуре моста. Пратећи хронологију (историјску и поетичку) Андрићевог приповедања, јасно нам је, из завршетка „вишеградске хронике”, романа *На Дрини ћупија*, да је мост порушен и да та порушеност представља онај значајни прекид, у историји моста невиђен, у коме се сагледава особена ситуација епохалног тренутка у коме до његовог рушења долази: „при самом дну глатко одсечен стуб,

²⁶⁰ Догађај у коме се бришу све разлике, класе, сталежа, друштвене и сваке друге хијерархије, карневал је срачунат на кратко трајање и није карневал уколико се не успоставља са идејом „двојединствености” – крунисање луде за краља, владара, главног достојанственика, „првог човјека” (Андрић 1963: 175), а осталих „нишчих” за његову свиту, траје онолико колико траје и сам карневал (карневалска атмосфера), а потом се све враћа старом поретку уз обавезно ритуално понижавање и „избијање” лакрдијашког краља којим се поредак додатно учвршћује, а хијерархија обнавља, прошавши катарзу властите негације и исмевања: „У крунисању је већ садржана идеја будућег свргавања: оно је од самог почетка амбивалентно. И крунише се антипод правога краља – роб или лакрдијаш, и тиме као да се открива и освећује карневалски свет наопачке. У обреду крунисања сви моменти самог церемонијала, и симболи власти који се уручују крунисаноме, и одећа у коју се он облачи, постају амбивалентни, добијају нијансу веселе релативности, постају готово бутафорични (али то је обредна бутафорија); њиховсимболички значај постаје дво-плански (као реални симболи власти, то јест у некарневалском свету они су једноплански, апсолутни, тешки и монолитно-озбиљни). Кроз крунисање од самог почетка пробија свргавање. Такви су сви карневалски симболи; они увек укључују у себе перспективу одрицања (смрти) или обратно. Рођење је бременито смрћу, смрт – новим рођењем [...] Церемонијал обрета детронизације супротан је обреду крунисања: са крунисаног се свлачи његова краљевска одећа, скида се венац, одузимају му се други симболи власти, он се извргава руглу и туку га” (Бахтин 2000: 118-119, према Радовановић, Николић 2019: 13).

као циновско дебло, и разнесен у хиљаду комада по околини, а лукови лево и десно од тога стуба грубо прекинути. Између њих *зја празнина* (курзив Ђ.Р.) од петнаестак метара. А изломљене стране прекинутих лукова болно теже једна другој” (Андрић 1971а: 397). Тај тренутак је такође апокалиптичан: „Да није кијамет-дан, онај судњи час о коме говоре књиге и учени људи, у који ће час изгорети овај лажљиви свет за трен ока, као што се искра гаси” (Андрић 1971а: 393). Мост не постоји у времену о коме говори „Свадба”, па је стога и упадљиво одсутан из ове приповетке, али то одсуство није и потпуно не-присуство, јер мост делује из позадине и делује својом одсутношћу и празнином која порађа гротескни карневал Хусине свадбе и показује да је испражњеност карневалске гротеске, свеопшта заменљивост и анихилираност смисаоних садржаја, закон и норма нових времена и нове поетике. На фону те заменљивости, могућ је Хусо, као угледник и добростојећи грађанин касабе, али нису могући аутентични видови трансценденције, попут раномодернистичког (и раномодерног) идеала офелијанског суицида или традиционалних метафизичких упоришта, Бога и Богородице. Када Салихага, наступајући из позиције старца и мудраца, проговара речима које у себи треба да садрже исконско и наталожено искуство и знање, вековима преношено, о нужном довршетку и пролазности оваквих времена где „Зли завладају, а добри им се покоре, неваљали и малоумни проговоре а честити и мудри умукну, правоверни изгубе наду и правац у животу” (Андрић 1963: 175, према: Радовановић, Николић 2019: 15), тада он призива Бога кога заправо нема, или, ако га има, дела у складу са својом вољом, а без људског уплива и утицаја, као што дела онај Бог случајности у *Другој књизи Сеоба*, коме ће Павле Исакович, на крају романа, поклонити своју немогућу веру. „Бог једини!” (Андрић 1963: 175) није Бог (Алах) који подарује по заслуги, него се случајни исходи уписују у божанску вољу која је сасвим недокучива, па, према томе, и непостојећа. У трагичној сцени пред „апровизацијом”, где мајка поклања своје дете „Е, кад је тако, ево вам га па га ви храните” (Андрић 1963: 161), не имајући од чега да га храни, јер га нема у папиру, тефтеру за доделу брашна: „Овдје нема детета – каже чиновник и показује на тефтер пред собом” (Андрић 1963: 161), ново доба се препознаје у свеопштој разменљивости која трампи „све за све”, и Бога, и суицид, и Богородицу, тако да у папирима, у писму модернистичке поетике, нема места за настављање у деци, па се Богородица сина одриче због брашна, а Офелија је матора и јалова Мејра, циганка, жена из Хусиног првог брака у коме „деце нису имали” (Андрић 1963: 167). Ако је офелијанско биће онтолошки позиционирано као биће потенцијалне пуноће (у сваком смислу те речи), те је Хамлет и осуђује и одбацује, *тражећи јој да буде празна*, речима „Иди у манастир! Што би ти да рађаш грешнике?” (Шекспир 1988: 113), Офелија је у „Свадби” сасвим испражњена. Она је део гротескног света, једна од водећих улога у овом апсурдном карневалу и, као таква, ослобођена свих обавеза и предуслова на основу којих се офелијанство конституише. Неаутентичност се показује у глумљењу, штавише глуматању, сопствене осуђености, жртвености, а потом и суицида, који не може доћи, јер се не може аутентичним чином потврдити нешто што је од свог почетка неаутентично и што полаже на то да неаутентично прикаже као законитост новог, детрагизованог света. У карневалу је све могуће и све је распрострањено по површини. Разуданост сасвим олабављује трагичке захтеве претходних епоха, због чега више и није потребно да симболичко-поетички каузалитет призване офелијанске судбине буде подупрт дубокоумношћу (и дубокосмисленошћу) говора (људила и смрти) или дубоким смислом у изграђивању такве поетичке ситуације, већ се обрасци дозивају механички и нижу се, без икакве стварне потпоре, у сликама које закономерно захватају офелијин пут од жртве поретка до самоубице, али у лакрдијашкој игри, „плиткоумно”: „Опште лудило које је

захватило свет и касабу и од Хусе Кокошара начинило Хусеинагу извозника, као да је заразило и ову *плиткоумну жену* (курзив Ђ.Р.) и почело да ради у њој као нездрав квасац” (Андрић 1963: 168). Плиткоумност ту постоји као „непамет” и ограниченост, као плићак у коме се Мејра тобоже дави па „Само виче: мртву ме носите, а једним оком гледа ће је плићина” (Андрић 1963: 176) и, такође, као непостојање унутрашњег отпора, као спремност на то да се буде захваћен и обузет лудилом пародије и гротеске. То не значи да трагедије и жртвености нема, само што је трагичност измештена из симболичког поља унутар кога се офелијански дискурс препознаје, и смештена у оне фигуре које постају *жртве разменљивости*, попут Кокошареве нове младе, „из добре турске куће из Душча” (Андрић 1963: 167), која се сада, упркос добром имену и пореклу и апсолутној неједнакости у друштвеном ступњу и класи, што би у другим временима представљало непремостиву препреку и срамоту, може купити, као што се у овој приповеци све купује и продаје (Бог, Богородица, Христ, самоубиство). На сцени су две Офелије. Једна, која је истинска жртва, скрајнута и неприметна, стоји „у једном углу непомицна, прекирвена дувком” (Андрић 1963: 168) као одбачени реквизит принуђен на ћутање. Друга, лажна Офелија, Мејра, седи на почасном месту, у центру сцене, окружена колом које око ње игра, и непрестано богорада и јадикује:

Чим свирка стане, кроз радостан жагор и искашљавање играча чује се лагано лелекање Мејрино, испрекидано уздасима.

– Еј, добра сам ти била некад Хусо, добра сам ти била. Јадна ја! Заједно смо кућу кућили и девер деверали. Ух, хууу!

Тако она у испрекиданим реченицама и јауцима слика неки савршен брак који нема ничег заједничког са њеним живљењем са Хусом. Чим неко обрати пажњу на њу, она почиње гласније да говори. Људи и жене јој прилазе, теше је и саветују да не чини то чудо које се није видело и да иде кући. Али ништа не помаже. Хусо наређује да се свира и игра, и тако је жена ипет осуђена на јецање које нико не чује. Како мрак пада и разигран свет се све више загревава, заборављају сви полако на Мејру, која не одступа са свога места ни од свога нарицања. (Андрић 1963: 169)

У једном од својих малобројних аутопоетичких текстова, „Извор живе речи”, Васко Попа ће процес постанка и записивања песме описивати као допуштење, милошћу језика (извора) уприличено, да се речима може песнички приступити, јер „Затворено коло чине речи у песми. Види се да играју у колу, али се не види око чега то оне играју. То речи у песми састављају слику извора из кога су потекле и коме теже” (Попа 2015: 234). Ако је непознаница центрираног, а невидљивог предмета-извора, око којег се игра ово затворено коло, залог непрекидног уписивања смисла у недостижну метафизику песме и певања, коло у Андрићевој „Свадби” игра око Мејре, као око нечега што му је и познато и присно. Ритмични ударци корака играча и извијање веселе мелодије треба да загуше Мејрин глас, као што је у поетици офелијиног комплекса нужно да се дискурзивним стратегијама покрије и надвладава трауматична недискурзивност (хаотичност) женског лудила и суицида. Међутим, овде је то само фарса. Мејра није неко ко се, офелијански, противи лакрдијашкој стварности, нити у њој постоји истински унутрашњи отпор и патња коју треба заглашавати буком. Њено лелекање је део буке и део инсценације која многогласјем и какофонијом одвлачи пажњу од занемарене и ћутљиве Офелије, остављене у невидљивом углу сцене. Лакрдија ће се одиграти као трагедија, поновиће трагедију фарсично, да би у заметку поништила могућност да се приповедање и новонастала стварност окрену оној која би

једина могла бити трагичан лик. Свеобухватност лакрдијашког дискурса таква је да обузима (или жели да обузме) сав простор изгубљене и затурене трансценденције: трагедију суицида, дубокосмиленост полуделог говора Офелијиног, чак и *значајно ћутање* покривене офелијанске фигуре. Све је у лакрдији присутно и све је изврнуто на своје гротескно, имитативно наличје, почевши од кључних ситуација, развоја догађаја који „верно” прате драмски ток Шекспировог *Хамлета*, преко ликова (Хамлета, Офелије, Лаерта, гробара), до метафизичких и онотолошких упоришта драме. Жамор понесене гомиле, Мејрино отегнуто нарицање и музика која „извија увек исту мелодију која се непрестано и узалудно пропиње у висину” (Андрић 1963: 177) упућују нас узалудности брбљања, које је заменило и анулирало могућност индивидуалног оглашавања и „апсолутној субјективности бунила” (Фуко 1980: 236) супротставило колективну истоветност, нивелираност и униформност оргијастичке лакрдије коју доноси рат, па „Више није лако, као некад, распознати веру и сталеж човека по његовој ношњи. Што је предратно на људима то је избледело и похабано, *што је ново то је војничко* (курзив Ђ.Р.)” (Андрић 1963: 157, Радовановић, Николић 2019: 12). Са друге стране, моменат прекида, тишине и усколебаности играча када чују вест да је Мејра скочила у Рзав, као да наговештава да и у таквом свету опстаје нека врста респекта према самоубиству – као да је самоубиство једини догађај који трагици може повратити ауторитет и смисао: „Коло је запело. Свет се збунио и ускомешао. Најпосле, стадоше и музике, прво она у авлији, па затим на диванани. После шума и буке, тишина је изгледала дуга и дубока, иако су људи запиткивали и жене пуштале кратке узвике и уздахе” (Андрић 1963: 176). Пошто потврђује аутентичност патње, самоубиство мора да ускомеша свет који је већ пристао на несумњиви налог лакрдијаштва. Оно делује шокантно и отрежњујуће, готово да се појављује запитаност како је уопште могуће да суицида још има. Та запитаност преноси се и на читаоца. И читалац мора бити запрепашћен Мејриним самоубиством, само на другачији начин, уколико је већ из Салихагиних речи утврдио да светом више не управља човек, ни Бог са човеком, већ неки „Бог једини”, комедијант чије је име само празна љуштура оног непостојећег које сву егзистенцију препушта игри случаја. Ако постоји самоубиство, онда је хумана воља сачувана, а сачуван је и сам Бог (богови) са којим се ова воља сукобљава, градећи ситуацију истинског модернистичког трагизма. Све је, међутим, фарса, део лакрдијашке представе и каламбура и са растерећујућим сазнањем о Мејрином „комичном суициду” „све се опет наставило још јаче и необузданије” (Андрић 1963: 175). Иако опсењен гротеском и спреман да у гротеску поверује и да се прикључи махнитој игри нововековне „лажне макабристике”, свет у себи чува трагове сећања о поетичко-егзистенцијалној смисаоној отежалости самоубиства. Прекид пак није апсолутан док год постоји макар једна особа која у ту истину више не верује и која захтева да се све настави, јер *зна* да је суицид лажан, односно *зна* да суицида више нема:

Разјарен, машући око себе рукама, Хусо је истрчао на средину авлије и викнуо из свег гласа:

– Нико нека не иде. Та се неће утопити. Ја сам гарант. Неће *то* ни ватра ни вода. Пустите хаирсуза нек иде куд је пошао. Фатајте се у коло. Удри, Суљо! (Андрић 1963: 176)

На противстављености света, који је поверовао, али *још не зна*, и Хусе, који *зна* да се Мејра неће утопити, израста фигура Хусе Кокошара као *пророка* нових времена:

Раздрагане званице, Цигани и други сиромаси и беспослењаци, гледају у њега сада са још већим поштовањем, *готово побожно* (курзив Ђ.Р.), као у више биће које живи како хоће и ради шта хоће, које не само што може да купи све њих из темеља, излази кад му је воља из хапса, и дрма чаршијом, него заповеда, ево, и води и самоубицама, ничим се не да збунити и све зна и предвиђа без колебања и погрешке. (Андрић 1963: 177, према Радовановић, Николић 2019: 15)

Онај који је препознао налог лакрдијашке модерности, ко се њоме окористио, ко поседује знање о њој, па може све да зна, јер зна да се све може продати и купити и да, осим тога, нема више никакве истине која би сезала дубље од површинског трансфера, куповине и продаје, циркулације новца и знакова, „води и самоубицама” и изасланик је и апостол једног другачијег Бога – „Бога са затвореним очима”. Хусино и Салихагино знање чине два пола могућег перципирања модернитета.²⁶¹ Природно би било (и по политичком и по клишетизираним поетичком разумевању Андрића) да се писац определи за други, за Салихагу и премошћење, за повратак старом реду. Логика и смисао приповедања воде нас, међутим, овом првом. Хусино знање превладава. У модернизму, Бог као да је заувек склопио очи, а ако нема Бога, нема ни човека, ни прометејске ни офелијанске суицидалне узвишености. Међутим, ако карневал није „само” карневал, јер је, у модернистичкој поезији, стекао моћ да се уреже у приповедачко сећање, да остане и да не пролази, ни модернизам није само буфонерија и потпуна деконструкција сваког метафизичког налога. Јер, нити модернизам може пројављивати трагедију, а да у себе не укључи своје гротескно (памтљиво и запамћено) карневалско наличје, нити карневал може испунити сопствену функцију свеобухватности „јер је карневал по својој идеји *опитенародан* и *универзалан*, у фамилијарном контакту треба да учествују сви” (Бахтин 2000: 122), пошто у „запећку”, у дну сцене, покривена и замукла, још увек постоји и немо се објављује неуништива фигура трагике – аутентична и „права” Офелија.

4.1.3. „Права” Офелија - „Љубав у касаби”

Рат је „мушка ствар” и свако искуство, поетичко и егзистенцијално, које се везује за догађај рата мора истицати ону самосвојност судбине која је, од Хомерове *Одисеје* и *Илијаде*, увек намењена мушкима. Због тога „Песник сматра, и данас, „Одисеју“ за највећу поему човечанства, а ПОВРАТАК ИЗ РАТА за најтужнији доживљај човека” (Црњански 1993: 158) и смрт се, песнику, чини „једина чиста/ и поносна судбина мушка” (Црњански 1993: 134). Мушко је и све што из рата произлази, измењено биће мушкарца, неспособност за љубав и туга за недосезивим идеалом чисте и непорочне жене (и сопствене чистоте и непорочности у њој), Богородице, која се жели у поседовању, па се никако не може имати, а остаје на хоризонту немогућег жељења као мушка идеализација виргинитета: „Зато је све цењење виргинитета првобитно потекло од мупкарца и, где има мушкараца, још увек потиче од њих: то је пројекција иманентног идеала мушкарца неукаљане чистоте на предмет

²⁶¹ Антиподне фигуре Хусе и Салихаге репрезентују једно од суштинских обележја карневалеског дискурса, а то је истицање лакрдијашке свакодневице на рачун устаљене и понављајуће истине предања: „књижевне врсте из области озбиљно-смешног не ослањају се на *предање*, нити их оно осветљава – оне се *свесно* ослањају на *искуство* (истина, још недовољно зрело) и на *слободно маштање*; њихов однос према предању у већини случајева дубоко је критичан, а понекад и цинично-разголићујући” (Бахтин 2000: 103).

његове љубави” (Вајнингер 1986: 439).²⁶² Чак и лакрдија, када је вођена захтевима рата и променама које рат уноси у свет, гротескним преусмерењима и изобличењима тог света, мора бити превасходно усмерена ка томе да женскост уклони са позорнице, јер тек са покривањем и ућуткивањем Офелије, може се распламсати оргијастички занос мушке гротеске и „мушког” модернитета. Када пак Офелија постоји и када је њена судбина доследно испоштована у складу са шекспиријанским дискурсом и са скривеним (а нежељеним) потенцијалима, могућностима и моћима тог дискурса, тада се мушко повлачи у други план, постаје стереотипно, немоћно и очајно, узалудно борбено у настојању да поврати своју дискурзивну позицију, заувек измакнуту из положаја у коме одлучује и пита се о свему. Трагична љубавна прича добија двоструки вид. Угњетавано женско, доведено до смрти (самоубиства), истовремено је слабо, осуђено на прећутни пристанак и покоравање патријархалној вољи, и јако, јер има снаге да се убије и да скандалозно потресе и протресе устаљени ред, тако да оно што је у животу оличавало поштовање „уговора о пристанку и ћутњи”, у смрти постаје безобално, ширеће и сверазарајуће, здружено са силама природне (и космолошке) стихије која се свети и кажњава. Немоћ мушког дискурса да тој стихијности стане на крај опробаним средствима и предузетим праксама, означава његово цепање и фигуративно (и дословно) прелажење на другу страну, потонуће у лудило. Немоћ, дакле, утиче на то да дискурс постане стереотипан. У „Љубави у касабии” два су облика те стереотипности. Са једне стране, стереотипно је представљена фигура љубавника, чије име, Леденик, већ упућује на једног симболички изразито осиромашеног Хамлета, чији су болови и осећања тек површна (донжуанска) игра, сасвим несвесна последица које изазива и оставља у бићу младе Јеврејке у коју се заљубљује и са којом „ашикује”, без икакве жеље да тој љубави приложи било какву (сопствену) жртву.²⁶³ Из Хамлета су тако истиснути сви они садржаји који Шекспировог јунака чине комплексном фигуром, бићем проницања и сумње, а остављена је само глазура блазираног, монденског (ситног) племића, који се у касабии досађује, очајава из досаде, воли из досаде и у досади испразно разглаба о својој жељи да се убије: „Убићу се, Гезуле, убићу се сигурно. Кад бих могао до јесени да издржим овај огњени прљави Сибир, све би било добро, али се бојим да нећу моћи...” (Андрић 1967б: 196). Неосетљивост („леденост”) није глупост и овај Хамлет има довољно проницљивости, образованости и рафиновости да, из позиције странца, примети уникатност девочине лепоте и да је упореди са уникатношћу моста:

У овој дивљој и штурој средини имају двије ствари које ме тјеше и веселе.

Прво је велики римски мост на једанаест моћних, прекрасно сведених лукова. У овом дивљем крају, међу мршавом стоком и тупим људима, он је као

²⁶² Александар Јерков истиче, у Црњанској раној поетици, у *Лирици Итаке*, овај двоструки пол мушкости, као двојство мушке туге, због рата и због љубави: „Од туге се кренуло у *Нове сенке*, а читав циклус ће се показати као изузетно дубока анализа новог простора туге, љубавне туге. То је туга односа двеју невеселости, недовољности телесног додира, проналаска природе и коначног трага у мислима. Читав циклус је у том погледу нов круг туге мушког бића: *Видовданске песме* откривају тугу јавног бића, *Нове сенке* тугу приватног бића. Видовдански мач и истина ове мушке туге, пут од туге ратника из *Видовданских стихова* до туге љубавника у *Новим сенкама* обухватиће читав свет” (Јерков 2010: 279-280).

²⁶³ „Чини се да и овде, као и у неким другим остварењима, Андрић отвара могућност семантичке сугестије карактерног „садржаја“ ликова који носе одређена имена. Ледениково име већ на први поглед, тако, указује на његов заводнички бешћутан карактер, док Рифкино, захваљујући својој хебрејској основи (Ribqah), такође заступљеној и у облику Ребека, упућује на „верну жену“, али исто тако и на „замку ступицу“, у овој другој, изведеној варијанти применљивој на оно што јунакиња, по свој прилици нехотично, у крајњој линији представља у односу на леденикову донжуанску самоувреност” (Брајовић 2015: 158).

залутао, осамљен изасланик неког далеког, свијетлијег свијета. Много предвече, кад се не може на сокак од прашине и балеге, кад ми постане јасно све што сам изгубио и што ме окружује, ја одмарам очи на тим огромним луковима и дивно срезаним саставима.

Друга необична ствар је, ти већ погађаш, жена, то јест дјевојчица. Заправо је и она туђинка као и мост. (Андрић 1967б: 187, према: Радовановић, Николић 2019: 19)

Међутим, прагматични разлози, разлози службе и окупираности собом и својим (тобоже) безизлазним положајем у дивљој, непросвећеној касаби, надвладавају ово сазнање, па оно остаје без икакве (само)жртвене потпоре. Када нема жртве, освешћења греха и хамлетовског унутрашњег раздирања, тада ће и пропламсај спознаје о аутентичном и лепом, намах потонути у нове стереотипе које дискурс производи. Туђост Другог не доводи до уникатног самопознања и, самим тим, до самоотуђења, већ све то прекрива поново покренутим механизмом стереотипизације који *туђост отуђује* и прикључује је једном од два пола клишетизираних представе о Другом и о свом, као о цивилизованом и нецивилизованом, окциденталном и оријенталном. „Мала Јеверејка”, склоњена од љубавника и присиљена на удају постаје будућа касабљијска жена, са судбином једнаком и свим осталим женама у касаби: „угојиће се и имаће шесторо младих. Бог с њом!” (Андрић 1967б: 190), а јунаку остаје једино мост: „Остаће ми онда само овај мост складних линија” (Андрић 1967б: 188), који је пак већ припао појму окциденталног, у коме је искључиво порекло лепоте, због чега мост и мора бити „римски” а не „турски”, јер уз турско иде дивље и нелепо, а уз римско лепота и девичанство, „дестилована невиност” (Андрић 1967б: 188). Како се Леденик одаљује од првобитног поимања девојчине јединствености и своју љубав прихвата као „флерт” (Андрић 1967б: 190), тако се и његово виђење Рифке почиње преклапати са касабљијским дискурсом, који у женском бићу види само пролазну, омамљујућу и вечно понављајућу лепоту, чија заменљивост не може да се устали у *једном*, него идеју о лепоти (метафизички стереотип) непрестано пресељава и додељује је новим и новим девојкама које се јављају као *тренутак вечно лепог*, па „младе дућанције морају увијек да имају по једну такву *пилицу* (кад се једна уда друга дорасте)” (Андрић 1967б: 185), да би на крају приповетке, након Рифкиног самоубиства, стасала нова девојка на коју се преноси пажња касабе, те изгледа као да оне претходне није ни било: „Те јесени дорасла кћи у Перка опанчара. Још љетос црнпураста, чупава, око уста са траговима од петровача јабука, сад, одједном побијеље, утаћи се и преломи у пасу, па кад пролази кроз чаршију помјештају се и довикују дућанције с обје стране” (Андрић 1967б: 197).²⁶⁴ Захватајући дискурс и могућност изражавања и симболичког уобличавања кроз слику стереотипног маскулинитета, оријентално-патријархалне и окцидентално-културолошке надмоћности,²⁶⁵

²⁶⁴ На идентично пимање лепоте, као тренутка који треба уграбити у „право време”, јер је лепота нестална и пролазна, па брзо напушта биће за које се веже, наилазимо и у Вели-пашином „опажању” Маре Милоснице у истоименој Андрићевој приповеци: „Да ју је довео прије не би ваљало, а три-четири мјесеца доцније, чини му се, већ би прецвала. *Ово јој је право вријеме* (курзив Ђ.Р.)” (Андрић 1967б: 104).

²⁶⁵ Леденикова писма управо су сведочанство о преозначавајућем деловању (раду) стереотипа, који покривају и укалупљују сваку индивидуалну (интуитивну) мисао, пројављену у афекту осећања или муњевитој спознаји особене лепоте моста или жене. Док се у писмима пријатељу, барону Гези Дурнајесу, раскрива идеолошко-цивилизацијска искључивост на линији оријент-окцидент (у истом виду у коме ће се та искључивост појављивати, касније, и код травничких конзула), у писмима Рифки Папо и у понашању према њој, препознају се формуле ословљавања и галантни гестови, који као да су преписани из сентименталних романа, при чему ни Рифкини одговори не заостају превише, у, тек овлаш дотакнутом, девојчином „боваризму”: „Он је њој

Андрић ће оставити простора да се „говор” офелијанског лудила и самоубиства појави у кобној недохватности ових дискурзивних формула. Ни Леденикова писма, нити патријархални обичаји и ритуали (наслеђивани и генерацијама (усмено) преношени) не могу да досегну до онога што се у девочином лудилу и, потом, самоубиству (узорито представљеном на начин Гертрудиног описа Офелијине смрти утапањем у Шекспировој драми)²⁶⁶ објављује као неразумљиво бунцање и грозница:

Од оне ноћи Рифка стварно и не долази себи. Види шта се око ње ради, чује доктора, учитељицу и мајку, разабире како јој говоре, и сама рекне понеку ријеч, али све то као у сну.

Нити мисли више да Леденику прокраде писмо, ни да се правда пред својима. То је могло бити некад. Сад је једина стварност грч који се јавља сваких десетак минута: најприје као неподношљиво голицање у листовима, па онда савије и укочи ноге у кољенима, затресе груди и стеже грло. А кад тај попусти, с дрхатом олекује наредни, који је толико неминован, да се грчи и трза већ од мисли на њега.

Никако да се сјети љубави. Само Леденик, у бијелим панталонама, непрестано, бјежи преко ограда. А послје тога нема ништа до грч и овај мрак, у ком дажди неразумљива срамота на њу. Само да више не пада кроз тај мрачан и узак простор, да се заустави! Покушава да се дигне, али Хата, која бди више ње, увијек је враћа на постељу. И понавља се падање у дубину без дна, и грч. (Андрић 1967б: 191)

Не може о својој будућој судбини да дозна ни сама несрећна девојка која се у мукама превија и труди се да се присети своје љубави и да сећању да спасоносни вид и лик. Рифкина суицидална жеља неће се обзнанити у говору и самосвести Фате или Анике, јер Рифка улази у онај каталог Андрићевих јунакиња које су, попут Маре Милоснице прдодређене да буду жртве. Колико је поредак дискурса жртва „женског” самоубиства, толико је и жена која се убија жртва неке силе која се помамамно (мацаревски) оглашава са друге стране и телом управља без његове воље, по механици нужности и морања. Када се суицид објави као трансцендирана стихијност он ће се, логиком те стихијности, елементарно проширивати и поредак преображавати у немоћ пред природним силама. Детаљ (веровање) које је навестио Кочић у „Мргуди”: „Како нас неће вријеме бити, кад се копилад рађају, а свијет се без божје воље вјеша” (Кочић 2005: 51) добија наставак и довршетак у развијеној слици суше која наступа после Рифкиног суицида и за коју се окривљује „незаконито сахрањена” утопљеница: „Ту, једне вечери, Милан Гласинчанин сазва комшије и повјери им како му је онај Петар што се доселио из Мађарске казао да киша неће пасти док год се утопљеница не баци опет у Дрину, или бар док јој се у гроб не салије седам каблова воде” (Андрић 1967б: 193). Исти Милан Гласинчанин, који ће, након коцкања

писао »звјездо моја«, и молио је да удеси како да се виде ноћу »спава свијет и његова глупа љубопитљивост«. Она је одговарала »Што ме зовете звјездом, сунце моје?«, и поручивала: како њена љубав не зна за разлику између дана и ноћи. Он је слао шарене бомбоне, а она њему пресован цвијет. Он прошета испред њене куће, а она не одмиче са прозора” (Андрић 1967б: 185).

²⁶⁶ „Дуже се окрвављених руку и дланова, и пође крај Великог хана, низ басамаче који воде Дрини. Падала је на кољена, придржавала се и опет отискивала. Са последњг басамаче се баци у воду. Око ње се рашири кошуља. Један час остаде непомична, а онда је ријека узне на матицу и понесе” (Андрић 1967б: 192). У *Хамлету*: „Скути раширени/ Донекле је ко вилу носише./ За то је време она певушила/ Напеве старих песама, ко сама/ Несвесна своје несреће сопствене (курзив Ђ.Р.), И као стоврење рођено и вично/ За тај елеменат. Ал то брзо би;/ Јер натопљено одело отежа/ И несрећницу јадну одвуче/ Од њене песме у бластаву смрт” (Шекспир 1988: 186).

са ђаволом на ђуприји, померити памећу у роману *На Дрини ђуприја*, појављује се и у „Љубави у касабии” као прототип полуделости која не иде до самоубиства, јер успева да своје фантоме делимично стабилизује и преслика у фигуре традицијом (и народним веровањима) посредованих демона и приказа: „Скаче и подупире сохом врата. На зиду шкиљи лампа. Око зачађала стакла јој облијеће жућкаста лептирица. Куда је ушла вјештица? Да није ово боса, мокра Јеврејка? Лови је, али је уздрхтао и прсти му крупни и тврди од рада, па му се измиче” (Андрић 1967б: 195, према: Радовановић, Николић 2019: 21). Таква полуделост много боље одговара офелијанском лудилу у *Хамлету*, будући да Офелија говори у шифрама (симболима), са дубоким смислом, али не одговара могућностима самоубиства, јер се Гласинчаниново лудило симболички јасно локализује у слици „мале Јеврејке-вјештице”, док је Офелијин говор, иако (наводно) докучив, заправо остао нерастумачен (моћ тумачења ту је сврха по себи). Вратити утопљеницу у Дрину значило би ослободити земљу (гробљанску-сакрализовану) њеног присуства, а стихијност протерати у оностраност из које се појавила, прешавши границу, као у басмама.²⁶⁷ Са друге стране, обред очишћења чистом (прозирном) водом има много снажнији ефекат, јер показује да дискурс и даље има моћ да очишћује, уклања и, најзад, у преображености присваја, све оно што га цепа и што на њему отвара пукотине и поноре *мутног*, нејасног, неразумљивог, недокучивог.²⁶⁸ Неуспех обреда, клокотање и гргољење воде у „пресићеном гробу” које окупљене натерује у паничан бег, а потом у Гласинчанину рађа сујеверни страх, па се „Презнаја у спарној соби па одједном опет хладни, слушајући увијек како пресићен гроб бљује воду и клокоће” (Андрић 1967б: 195), није само немоћ ритуалног дискурса да уклони оно што га превазилази и угрожава, већ суштинска неименљивост и неартикулисаност тог другог, које се више и не објављује као говор, него постаје ономатопејски, неразумљиви звук елементарности и стихијности. Можемо ли то друго уопште именовати као другост, односно можемо ли га уопште смештати у појам женскости. Док женскости има, и као прекомерног вишка, али самосвојног и самовољног да почини самоубиство, дискурс може налазити начине и модусе његовог преозначавања (на тај начин трагична судбина Фате Авдагине улази у причу и песму). Међутим, када се ни само женско не пита о своме суициду, него жели да га спречи и опире се суицидалном захтеву који у њему јача, тада суицидална воља припада нечему што прекида сваку везу са дискурсом и остаје суверено изван њега, као бинарно неозначиво.²⁶⁹

²⁶⁷ „Б. (басме – прим. Ђ.Р.) се изговарају у критичним моментима човековог постојања, када се он налази између болести и здравља, живота и смрти, што њихову **форму** и начин изражавања чини чини наглашено драматичним. Близина смрти укључује противречну, граничну ситуацију и тиме битно одређује природу *б.*, тј. захтева да се из дубине подсвести у *б.* измаме представе простора *неживота*. Непосредно обраћање душевним или физичким болестима као да су жива бића, уз често коришћење **гротеске**, изискивало је и употребу посебног језика за монолошко саобраћање са атрибутима зла. На тај начин, дочарава се неки други свет: изгонећи болест, басмаре упућују демоне *да се врате тамо одакле су дошли* (курзив Ђ.Р.), одређујући тај простор као негацију живота, тј. као онострани свет *без светлости, звука и облика* (курзив Ђ.Р.)” (Поповић 2010: 81).

²⁶⁸ „Као што видимо, нечистота је, кад је о несвесном реч, увек многострука, увек склона увећању; њена штетност је поливалентна. Због тога ће и рђава вода бити оптужена за свакојака злодела. Ако је свесни дух прихвата као обичан симбол зла, за несвесно је она предмет активне симболизације, сасвим унутрашње, потпуно материјалне. За несвесно је нечиста вода стециште зла, место отворено за сва зла; она је супстанца зла” (Башлар 1998: 178, према: Радовановић, Николић 2019: 20).

²⁶⁹ Назнаке тог „одвајања”, као пукотине на напору драмског текста да самоубиство задржи у просторима смисла, постоје у *Хамлету*, посредно, у разговору двају гробара на Офелијином гробу, који, „учено”, расправљају о томе под којим се условима смрт може сматрати самоубиством: „Допустите ми! Овде је вода –

Л. Иригарај инсистира на томе да је искључивање које покреће бинарност форма/материја заправо диференцијална релација између мушкости и женскости у којој мушкост заузима оба члана бинарне супротности, док се женскост уопште не може рећи да је интелигибилан термин. Могли бисмо рећи да је женскост која се појављује унутар бинарности *спекуларна* женскост, док је она које је избрисана и искључена из бинарности *прекомерна* женскост, *вишак* женскости. А ипак, таква именовања не могу функционисати јер, строго узевши, женскост у том другом модусу уопште не може бити именована, и заправо није никакав модус. (Батлер 2001: 62)

Обред би, дакле, имао успеха, да Рифка показује ма и најмању вољу да постане делом сопственог удеса. Како то није случај, другост се не може ситуирати ни у писму (у грозници Рифка више и не помишља да настави дописивање са Ледеником) ни у усмено преношеној и строго утврђеној ритуалној формули и пракси. Глас који допире са друге стране, у „Мустафи Мацару”, јасно је артикулисан, наредбодаван, перформативан. Стога се тај глас и трансцендира и његов императив је истовремено оглашавање нечега што је екстериоризовано и интериоризовано, оспољено (запречавајуће) и поунутрашњено у Мустафином бићу. Када је глас *зов*, позив који се *разумева*, тада је могуће позив ситуирати у оностраности (макар оностраност означити као оностраност) и бити део тог позива, бити у дискурсу:

Зов управо не бива, и не бива никада, од *нас самих* ни планиран ни припремљен ни вољно проведен. „Оно” зове против очекивања, па чак и против воље. С друге стране, несумњиво је да зов не долази од некога Другог који је са мном у свету. Зов долази *из* мене, а ипак *преко* мене. (Хајдегер 2007: 323)

Када је зов, међутим, *звук*, природан (онатопејски), он онда може значити све (једно све које се са демонском надсвешћу дискурсу успротивљује) и може не значити ништа. Опасност по дискурс је већа од овога *ништа*, које је производ недискурзивне случајности, него од овога *све*, са којим се дискурс може надгорњавати. Унутрашњи отпор дискурса достиже тачку пуцања и полуделости, јер се упире да означи измичуће које је *ништа*, а у том означавању не досеже до смирујуће самодовољности. Рифка је вештица и Гласинчанин се неће убити, али је Рифка и нешто друго од вештице, па ће Гласинчанин полудети, расцепити се. Самоубиство (још и женско самоубиство) несхватљив је и трауматичан догађај који се не да означавању, иако је читава приповетка срачуната на то да покаже (узалудне) напоре да суицид, као и женскост буду означени. Модернизам је опседнут суицидом, јер је у самоубиству најпре раскрио простор хумане трансценденције, али ако је Достојевски још увек могао да у *Злим дусима* суицид представља кроз рад скривеног (ђавољег) наума, у трећој деценији двадесетог века, у Андрићевој прози, тај науум је већ

добро. Сад, ако овај човек дође овој води и утопи се, онда је то он који се утапа, хтео-не хтео, јер је он ишао; запамти то. Али ако вода дође к њему и утопи га, онда се он не утапа: ergo, онај који није крив за своје сопствену смрт не прекраћује свој сопствени живот” (Шекспир 1988: 189, према: Радовановић, Николић 2019: 21). Ма колико деловао комично, како и приличи трикстерима, овај разговор раскрива дилему, имплицитно присутну већ у Гертрудиним речима о Офелијиној *несвесности* док гази по гранама изнад воде. Да ли се Офелија убила или је убијена? Да ли је она дошла води или је вода дошла њој? Идентично питање можемо поставити и у вези са Андрићевом приповетком. Да ли се убија онај који се узалудно, свим бићем, одупире суицидалном налогу, а *мора* да га испуни?

ушао у област метадискурзивне запитаности која самоубиство више не може да веже ни за какав облик трансцендирајућег наратива.

4.1.4. Доследна Офелија – удес Фате Авдагине

Када свет позног модернитета постане театар, онај ко пристаје на игру у театру, и сам је део театрализације, „саучесник” у режирању сопствене смрти, било да се представа игра на касабљијској позорници, где изглед рељефа касабу обрубљује као амфитеатар²⁷⁰ „који мрка брда и зелени брежуљци сачињавају око касабје” (Андрић 1971а: 121) или на великој сцени пост-модерног мегалополиса, Лондона, у Црњанскомом *Роману о Лондону*. Тада је самоубиство *лепа смрт*, доследна, са наративним моментима супротстављања и хероике који, ма колико да говоре „не” свету, у суштини прихватају налог и жељу потребну да се око суицидалног догађаја исплете песма или прича, да се дискурс о суициду конституише као „тампон-зона”, одбрамбени механизам довољан да не прихвати ужасавајућу елементарност такве смрти и немогућност да се до краја буде свестан и разуман пред њом, јер:

Лепо умрети значи умрети у свом сопственом животу, окренут њему и одвраћен од смрти, и та добра смрт означава више пристојност за свет, него обзире према дубини понора. Живи цене ову уздржљивост, они воле оне који се не предају. Задовољство које пружа један узоран завршетак и жеља да га учинимо људским и пристојним, да га ослободимо његове нељудске стране, која пре него што људе убија унижава их страхом и преображава их у одвратну необичност, – могу да одведу до хваљења самоубиства јер нам оно уштеђује смрт. (Бланшо 1960: 29)

Писац, међутим, већ у прологу приче, упозорава: „Нису само ратови, куге и сеобе тога времена ударили на овај мост и прекидали живот на капији. Било је и других, изузетних догађаја по којима се година у којој су се десили после и називала и дуго памтила” (Андрић 1971а: 120). Ако самоубиство Фате Авдагине улази у онај ред догађаја који су, у основи, стихижни и који представљају немоћ човекову да се овом апокалиптичком покретању елемената (куги, ратовима, сеобама) успротиви на другачији начин до да о њима казује причу и да их причом смести у континуитет сећања и датирања, то значи да је улога приче да ствара мост и да одржава илузију о његовој непрекинутости, а да нас приповедач управо упућује на чињеницу другачијег типа, да прича започиње из прекида и да је прекид друго име њене трауме, оно што подстиче на причу и причање као нужни и несвесни рефлекс, аутоматски пројављен са сваком претњом да се унутар приче прекид устали и задржи. Као што Шехерезадина прича заводи и одлаже властиту смрт и укидање „да заvara крвника, да одложи неминовност трагичног удеса који нам прети, и продужи илузију живота и трајања” (Андрић 1977: 67), тако је и симболичка фигура моста заправо слика тог одлагања, док „Одлажући себе самога у смрти, мост је (не)ухватљив за континуирану присутност; он се креће, распростире, повећава, улепшава, док упорно прави размак и прекид у идентификацији” (Бошковић 2013: 626). Јер, да прича чува аутентично сећање и да је приповедач доиста потпуни апологета *те приче*, не би било ни потребе да је изнова открива

²⁷⁰ „Амфитеатар, дакле, под ведрим небом, као мјесто за јунаке и гледаоце, за свједоке и учеснике историјских и интимних трагедија које ће се ту одвијати неколико стољећа. Амфитеатар има и своју позорницу испод неба и воде – везирову ћуприју – и центар те сцене, само срце цијелог амфитеатра, капију (курзив Ђ.Р.)” (Делић 2011: 110).

и да је открива баш из њенога прекида, пошто је прекид место са кога прича почиње у парадоскалној игри накнадног („фалсификованог”) сећања и нужног заборавља. „Свет је у касаби још неко време препричавао догађај па затим почео и да заборавља. Остала је само песма о девојци која лепотом и мудрошћу сја изнад свега, као да је непролазна” (Андрић 1971а: 133). Преостатак приче, непролазни амалгам лепоте и мудрости („дестилована лепота” казао би јунак приповетке „Љубав у касаби”), порађа причање *као заборављање*, баш како се и мост, у складности и лепоти, објављује и оку показује тек онда када око њега отпадну скеле које су га прикривале:

У исто време и она безоблична маса изукрштаних греда и жиока над реком стаде да сплашњава и да се тањи, а кроз њих се сада све боље у јасније назирао *истински мост* (курзив Ђ.Р.) од лепог бањског камена. Још увек су појединци и читаве групе радника радили послове који су у очима света изгледали бесмислени и без везе са свим осталим, али сада је већ и за последњег неверног касаблију било јасно *да сви они заједно дижу мост по једној јединственој замисли и непогрешном рачуну, који стоје иза сваке од тих појединих радња* (курзив Ђ.Р.). Најпре су се указали они лукови који су најмањи, и по висини и по распону, и најближи обали, а затим су откривени један по један, док и последњи не збаци скеле са себе и не указа се цео мост на једанаест моћних лукова, савршен и чудан у својој лепоти, као нов и стран предео за касаблијске очи. (Андрић 1971а: 72).

Или, у „Мосту на Жепи”:

Весело оборише радници скеле, и из тога сплета од греда и дасака појави се мост, витак и бео, сведен на један лук од стене до стене.

На свашта се могло помислити пре неголи на тако чудесну грађевину у растргану и пуну крају. Изгледало је као да су обе обале избациле једна према другој по запењен млаз воде, и ти се млазеви сударили и саставили у лук и остали тако за један тренутак, лебдећи над понором. Испод лука се видело, у дну видика, парче модре Дрине, а дубоко под њим је гргољила запењена и укроћена Жепа. Дуго нису очи могле да се привикну на тај лук смишљених и танких линија, који изгледа као да је у лету само запео за тај оштри мрки крш, пун кукуриковине и павите, и да ће првом приликом наставити лет и ишчезнути. (Андрић 1971: 102-103)

Привикавање очију, поглед који себи присваја мост да би се о мосту причало и да би мост постао прича и прича-мост, треба да ослободи знак оних додатних „скела” које на њему опстају и које се не могу укинути, већ само затурити и сакрити да би се изнова појављивале као опсенарство нечега што ту не припада, а прекида и руши сваки напор присвајања, и пре него што ће мост, на крају романа, одиста бити (физички) порушен и прекинут. Док је мост „друго име за смрт, пукотину, црну пругу, пораз означавања” (Бошковић 2013: 627) прича ће у њему свагда видети живот, континуитет, настављање. Тако се ни песма, ни прича о Фати Авдагиној не јављају из њене смрти, него постоје и делају, „раде на њеној судбини” још док је јунакиња жива и обликују и усмеравају трагичан исход у складу са законима и захтевима које таква трагичност мора испунити да би се о њој певало и причало. Није Фата та која утиче на свој удес (патријархални притисак средине је само један од знакова ове детерминисаности), него се она улива (мора да се улије) у дискурзивни калуп који јој је приремљен и којим је прича позива да њен захтев *доследно* испуни. Офелијанско самоубиство, чија модерност узнемирава, покривено је целисходношћу

анитчког трагичког налога, храброшћу и величином Антигоне, па када падне реч „пада и глава”, јер дискурс обавезује и принуђава – обавезује очинска заклетва и обавезује властити језик са идентично пројектованом доследношћу коју патријархални морал устројава, те су очево „да” и Фатино „не” заправо једно и нераскидиво биће, које се потврдно и одрично оглашава а у ствари афирмише исту вољу и исти поредак:

То је њен драги, моћни, јединствени бабо, са којим осећа једно, нераздељиво, слатко једно, откако зна за себе. И сам тај његов тешки и потресни кашаљ осећа у својим грудима. Истина, то су та уста која су казала *да* тамо где ј она казала *не*. Али она је у свему једно са њим, па и у томе. И то његово да она осећа као своје (исто колико и своје не). (Андрић 1971а: 130, према: Радовановић, Николић 2019: 16).

Отуда, доследност која води одлуци о самоубиству и смрти која се не може представити упркос томе што се у мислима тај пут изнова и изнова прелази, јесте двоструки израз идентичне дискурзивне матрице, у којој слобода и самосвест одговарају на притисак и угњетавање непокорношћу, чији се разлози самеравају истим арпинима унутарње патријархалне обавезе:

Антигоново дело заправо је од самог почетка противречно, не само чин отпора кад сахрањује свог брата, него и вербални чин када одговара на Креонтово питање; дакле, *њен чин је чин у језику* (курзив Ђ.Р.). Објавити свој чин у језику представља у извесном смислу довршење тог чина, тренутак који Антигону такође увлачи у ексцес мушкости који се назива охолост (*hybris*). Према томе, када отпочне своје деловање у језику, она такође, себе напушта. Њен чин није никада у потпуности њен, тако да користећи језик да би потврдила своје дело, да би потврдила ”мушку” и пркосну аутономију, она тај чин може да изведе само отеловљењем норми моћи којима се супротставља. Доиста, оно што тим вербалним чиновима даје моћ јесте нормативна операција моћи коју они отеловљују, а да то баш и не постају.

Антигона, дакле, делује на начин који је назван мушким не само због тога што делује из отпора према закону, него и због тога што поприма глас закона извршењем чина против тог закона. Не само да чини дело, одбијајући да се повинује наредби, већ га чини поново одбијајући да порекне да га је учинила, присвајајући на тај начин реторику деловања од самог Креонта. Њено деловање појављује се управо кроз одбијање да поштује његову заповест, а ипак језик тог одбијања асимилује саме термине суверенитета које она одбацује. (Батлер 2007: 20)

Не смемо, дакле, поједностављено говорити о опресији патријархалног морала, јер ни тај морал није један и целовит који се, непроблематизован, поставља у надређени положај, па ако га јунакиња усваја, пристаје на идентификацију са угњетачем. У самом бићу тог, наизглед непроблематичног дискурса, сместила се амбиваленција оног „да” и „не” која у дискурсу утемељује разлику, па ако је „да” и „не” једно те исто, то онда није истост у идентитету, него је истост у дијалектичком кружењу и везивању дискурса за сопствену различитост и процепљеност (недовољност).²⁷¹ Када је удес *хибрис*, „ексцес мушкости”,

²⁷¹ Изузетно је занимљива и дубоко комплексна ова дијалектика патријархалног налога који постоји у својој афирмативној и негираној удвојености. Не само да је тај налог угрожен ониме што га споља поништава, већ је он самоподвајањем ослабљен и разлабављен у себи самоме. Дијалектика би, хегеловски говорећи, требало да означава превладавање, и, на тај начин, пуноћу. Али овде дијалектичко постоји у узајамности која утиче тако да се стабилна позиција дијалектизованог дискурса нарушава управо тим узајамним деловањем. Тачно је

како наводи Џудит Батлер, онда је структура испоштована у сврсисходној дијалектичкој пуноћи, без остатака, сувишака, „скела”, и трагедија се понавља и обнавља као што се и први пут догодила у Софокловој драми. Прекомерна лепота одређује удес од рођења (Фате, Рифке, Маре, Анике), а изречено, и (само)везивање за ту изреченост све до саме смрти, ситуира удес у дискурсу да би „не” било „да” и да би „да” било „не” и да би све било прича и песма о једном херојском (мушком, рекли бисмо) суициду.²⁷² Међутим, Батлерова

да отац „издаје” и продаје кћер, чиме бива недоследан у односу на сопствену позицију врхунског патријархалног ауторитета, па улогу некарактеристичног браниоца поретка преузима јунакиња, она коју желе да удају за младожењу недостојног њеног положаја у касабљијској хијерархији: „Отуда се чини да јунакиње које својим „не“ поништавају очеву одлуку и ауторитет доводећи на комплексан и контраверзан начин у питање симболички Закон патријархата, заправо бране сам његов темељ, упозоравајући да је чином непримереног избора младожење код на коме се Закон оца и патријархата одувек темељио прекршен и да оне не желе да учествују у прећуткивању тог прекршаја” (Росић 2009: 99, према: Радовановић, Николић 2019: 16). Међутим, фигура оца није деспотска, што је већ разлог за чуђење, јер да је прича о Фати Авдагиној исписана по схематском моделу патријархалног злостављања, отац би се појављивао као стеретипно означени и доминантни *pater familias*. Он је пак слаб и пристанак на кћеркину удају, ма колико деловао као бездушна трговина, јесте израз унутрашње слабости и покоравана која не пристаје некоме на коме патријархалност почива и који свој захтев испоручује неколебљиво и беспоговорно (како то чини Софкин отац у *Нечистој крви*, која је, то је већ сасвим јасно, један од кључних подтекста Андрићеве приче). Болестан, слабашан и згушен, немоћан да проговори, отац, и када говори, говори неким туђим, *тањим гласом*: „Кад га тај наступ кашља прође, он се одмах прибере, удахне дубоко ваздух и настави разговор тамо где је стао, само неким измењеним, тањим гласом” (Андрић 1971а: 122). Отуђени глас старога Авдага, танак и пискутав, који се објављује као другост његовог бића јесте глас његове слабости, која је, у стеретипном родном кодирању, „типично женска”. Патријархалност се крши и није ново (тај мотив је традиционално присутан у српској књижевности) да се кћи продаје а да се тиме, у књижевности раног модернитета (код Станковића), у позадини укаже, на распад старих обичаја и норми и на растакање хијерархијских односа у друштву. Само, Андрићу тај (социјално-психолошки) моменат није битан и време о коме прича говори није време појаве таквог растакања. За ситуацију у којој је приморан да кћи прода крив је *сам Авдага* и његова лакомисленост, брбљивост и инатност. Андрић се, дакле, поиграва родним стеротипима, и Авдагине особине, које га чине слабим, јесу „женске” особине које не приличе газди-коленивићу, старом, мудрому или искусном, што су, опет, квалитети мушке (патријархалне) фигурације. Ако су Фата и Авдага једно, онда то не значи да је Фата Авдага, то јест да је преузела улогу свога оца, него значи и да је Авдага Фата, а обоје су у себи вишак оног мушког односно женског које је дестабилизано тиме што је укрстило и „помешало” полове. Авдага је слаб, јер у себи носи стереотипну женскост које код Фате нема, слабост и пристанак на кршење норме, а Фата је јака јер преузима (патријархалну) снагу и доследност које нема код Авдаге. Уприличењу патријархалног апсолута у херојској смрти (самоубиству) испречиће се Фатино тело, које, очишћено од свих стереотипних дискурзивних наслага, себе објављује у узнемирујућем аутоеротичком монологу. Слабашно очево тело, које и није тело, већ тачка у коју се уписује укупност дискурса, као родно подељених (стеротипних) улога, такође умире након Фатине смрти, што је нужан процес, јер се са испливавањем и налажењем јунакињиног мртвог тела, о коме се ћути (о коме се мора ћутати), (женска) телесност јавља у чистој и угрожавајућој пуноћи (танатоса и ероса), пред којом је говор запречен и саблажњен, зазирући од леша и још више зазирући од његове (и даље постојеће) еротске привлачности. Онтолошки гледано, то је ситуација какву, у готово идентичном виду, налазимо у приповеци „Смрт у Синановој текији”. Међутим, док дискурс у приповеци има снаге да искуство унутарње самоспознаје преобрази у молитвени чин и да се трауме ослободи у смрти, у роману је он посве немоћан и приморан да утихне, да заћути, да се укине.

²⁷² „Бивајући с неколико реченица увршћена у андрићевски пантеон изузетних лепотица које су вредне памћења и приповедања, Фата Османагић у даљем развоју сопствене коби заузеше у њему ипак по нечему издвојено, јединствено место. Ваља казати да је оно наговештено већ хроничаревом стилизацијом фаме која прати лепу јунакињу, будући да је при томе потенциран рад колективне уобразиље („на њеном имену се пале маште“), како мушке тако и женске („око њега се расипа одушевљење мушкараца и плете завист жена“) с посебном сугестијом кобности таквог положаја, симболички гледано у много чему налик оној, већ пословичној понорности која често прати Андрићеве, превасходно ипак мушке и „мушки“ самосвесне јунаке („то су та изузетна бића која природа издвоји и уздигне до опасних висина“))” (Брајовић 2015: 174-175).

препознаје и неки вишак у тој, наизглед, узајамној дискурзивној комуникацији (споразуму). За Антигону, чак и када присваја дискурс да би њиме обликовала свој резолутни отпор наметнутом налогу, негација није само преузета дискурзивност. То што се појављује као репрезент надсимболичког и несимболичког (материјално-стихијског) вишка јесте тело.²⁷³ На први поглед делује да су ум (мудрост) и тело усклађени, јер и једно и друго говоре „не”. Али, у пркосности покренутог тела читава се једна негација која није само хибрисне природе, оне природе која произлази из захтева за непрекршеном речју, него је продубљена ка трансцендентном и онтолошком негирању смисла зацртане судбине у суициду. Где се појављује то тело? Управо на кључним, носећим местима путем којих се исцртава трагични фатум Андрићеве јунакиње. Након што је изговорила речи које ће је коштати живота, Фата се окреће и покретом тела као да потврђује изречено: – Хоће, кад Вељи Луг у Незуке сађе! – одговорила је девојка са новим кикотом и једним поносним покретом тела који само такве жене и у тим годинама имају и који је *казивао више него и њене речи и њен смех* (курзив Ђ.Р.) (Андрић 1971а: 126). Тело не потврђује речи, не синхронизује се са речима. Оно се крије иза речи и испод речи и казује више а да то казивање није нешто што одговара уму-саморазумевању јунакиње, већ је и њој самој непознато, енигматично и заводљиво. И не само што тело није потврда онога што се говори, оно није чак ни пролиферација говореног ка несмислу, него је *тело-говор* тај опсењујући, неухватљиви трансцендент који руководи пркосним самоисказивањем и натерује на то да се каже оно шта треба да се каже, а што ће Фату Авдагину довести до самоуништења. Објављујући себе у жељи за самоукидањем бића које га носи, тело заводи дискурс, обликује трагички патос приче, обликује свест о причи и причању и креира свеукупно (ситуационо и онтолошко) замешатељство причане приче. У том смислу, функција тела једнако одговара функцији моста:

Чија утварна структура ствара закон немогућег који се објављује у испреплетености субјекта и бића. Када се оно немогуће учини могућим, деси се догађај, мост, али он је већ био присутан у оној смрти скривеној у себи, а насилно именовање и означавање само наставља да обележава тај догађај смрти, попут трага могућег и дозивања немогућег, и раскрива и скрива, попут уметности, немогућност означавања и бескрајно нестајање без трага. (Бошковић 2013: 623-624)

Зато ће се, у тренутку Фатиног самоубиства, скока са моста, тело појавити у својој мостоликости: „Док је брат сјахао, заобиша коња и пребацио узду преко руке, девојка је притерала свога на сам крај моста, ступила десном ногом на камену ограду, винула се, ка окрилатила, са седла, преко зида и полетела са висине у хучну реку под мостом” (Андрић 1971а: 132), јер се тада (у сициду) налог извршава и природно сједињују и раскривају истоветна амбивалентна (заводећа) не-знаковитост тела и не-знаковитост моста. Као и мост и тело је прекид, амбис и понор, док је прича напор дискурсом утемељене, формулативне и

²⁷³ „Језичке категорије за које се сматра да “денотирају” материјалност тела и саме су помућене једним референтом који никад није потпуно или трајно уклоњен из било којег датог означеног, нити је у њему садржан. Заправо, тај референт опстаје само као нека врста одсуства или губитка, оно што језик не обухвата, али непрестано – и безуспешно – мора покушавати да обухвати и оцрта. Тај губитак заузима своје место у језику као упоран позив или захтев који, мада јесте у језику, никад није потпуно *од* језика. Поставити материјалност изван језика и даље значи поставити је, и тако постављена материјалност задржаће постављање као свој конститутивни услов. Поставити материјалност изван језика, сматрати је онтолошки различитом од језика, значи потценити могућност језика да упућује на то подручје радикалне другости или да с њим кореспондира. Стога апсолутно разликовање између језика и материјалности, које је требало да обезбеди референтну функцију језика, заправо радикално подрива саму ту функцију” (Батлер 2001: 95).

идеологизоване наративне свести да понор затрпа и прекрије знацима непроблематичног бивања у причи. Јер, када тело заиста проговори, позвано и призвано чулним надражајем, додиром „вршка” груди о демир прозора, оно неће имати шта друго да каже и покаже до да пројави себе као прекид, „мртву тачку”, непремостивост и бесмисао суицидалног, док је трансценденција, у тој објави, само удаљени, звездани прсотор слободе и могућности којих нема и којих не може ни бити:

Њене дојке, бујне и тешке а праве, додирују вршцима дрвени демир на прозору. И на том месту она осећа како цео брежуљак, са свим што је на њему, са кућом, зградама, њивама, дише топло, дубоко, једномерно, и диже се и спушта заједно са светлим небом и ноћним пространством. Од тога дисања дрвени демир на прозору пада и расте, пада и расте, додирује вршке њених дојки и удаљује се негде далеко од њих, враћа се и додирује их поново, па се опет спушта и удаљује; и све тако наизменице.

Да, свет је велик, огроман је свет и дању, кад вишеградска долина трепти од жеге, и жита прострta по њој готово чујно зру, кад се бели касаба, просута око зелене реке а затворена правилном линијом моста и црним брдима. Али ноћу, тек ноћу, кад оживе и плану небеса, отвара се бескрајност и силна снага тога света у коме се жив човек губи и не може да се присети ни сама себе ни куда је пошао ни шта хоће ни шта треба да ради. *Ту се само живи, истински, ведро и дуго; ту нема речи које тешко обавезују за цео живот, ни смртоносних обећања ни безизлазних положаја, са кратким роком који неумољиво тече и истиче, а са смрћу или срамотом као јединим излазом на крају* (курзив Ђ.Р.). Да, ту није као у дневном животу, где оно што је једном речено остаје непорециво, а обећано неизбежно. Ту је све слободно, бескрајно, безимено и немо. (Андрић 1971а: 128-129, према: Радовановић, Николић 2019: 18)

И тако, „пада и расте” дрвени демир, удаљава се и враћа, удише и издише широки предео као свет који је постао једно велико тело у моћном, равнодушном и једномерном дисању, као шеталица сата, времена које неумитно истиче до већ зацртаног тренутка у коме ће се Фата убити, напред и натраг, путем којим треба проћи, а који се у сећању не да преживети, проживети до друге обале, *до краја моста*, до слике преласка, премошћења у смрти, у самоубиству које би тако добило свој смисао и било једно са оним што остаје да се прича и да се пева:

Ту, на мртвој тачки (курзив Ђ.Р.), између свога не и очевог да, између Вељег Луга и Незука, *ту, на најбезизлазнијем месту треба тражити излаз* (курзив Ђ.Р.). Ту је сад њена мисао. Не више у пространствима великог и богатог света, не чак ни на целом путу од Вељег Луга до Незука, него на том кратком и жалосном комадићу друма који води од мешћеме у којој ће је кадија привенчати за Мустајбегова сина, па до краја моста где се каменита стрмина спипта на уски пут којим се иде у Незуке и на који она, то поуздано зна, неће никад ногом ступити. Тај комадић пута прелетела је њена мисао без престанка с једног краја на други, као што чунак лети кроз ткање. Од мешћеме, преко половине чаршије, па преко пијаца до краја моста, *али отуд би се одмах враћала као од понора, преко моста, пијаца, кроз чаршију, до мешћеме* (курзив Ђ.Р.). И све тако: напред-натраг, напред-натраг! Ту се ткала њена судбина.

И та мисао која није ни могла да стане ни умела да нађе излаза, све се чешће заустављала на капији, на оној лепој и светлој софи од камена (курзив Ђ.Р.) на којој

људи седе у разговорима и младићи певају, испод које хучи зелена, брза и дубока река. (Андрић 1971а: 130-131, према: Радовановић, Николић 2019: 17)

Ако би пркос тела био што и пркос ума, тело би било сведено на своју операбилну функцију – да се девојка доведе до моста, да скочи и убије се. Након тога, тело више није потребно и бригу за девојчину даљу судбину преузима дискурс приче. Он своју моћ и показује тиме што већ постоји пре смрти, приправан и спреман да наговештени хибрис прихвати и преобликује га сходно захтевима трагичко-херојског патоса. Као и у *Роману о Лондону*, место злочина је обезбеђено (ако нема тела, нема ни злочина), траг тела избрисан, па се дискурс у пуној мери може препуштати игри фантазије и фикционализације нечега што у нестанку постоји само као траг писма. У *Хамлету* није ни потребно да се о виђеном телу расправља. Оно се мирно похрањује и драмски дискурс је још увек сигуран у то да телом може овладати и остаје нетрауматизован пред његовим призором, који „није ни вредан помена”. У Андрићевом роману, међутим, то мртво тело, лешина, појавиће се и нежељено испливати из воде, показујући да слика телесности још увек није допрла до свог потпуног укидања, немогућег тела које нужно мора бити замењено бестијалном дискурзивношћу мегалополиса у последњем Црњанскомом роману, већ да је тело, упркос самовољи којом креира суицидални догађај и заводи и друге и саму Фату Авдагину, нешто што треба да постмортално покаже снагу (чистог, очишћеног) пркоса и да открије истински налог модернистичког хуманитета. Са црном ферецом „коју вода није успела да свуче” (Андрић 1971а: 132), па је „тако [...] помешана са дугом и густом косом, сачињавала засебну црну масу поред белог и бујног девојчиног тела са ког је бујица потргала и свукла танке свадбене хаљине” (Исто), тело ће се, малоумном Ћоркану и рибару (што је још једна алузија на Шекспирове трикстере-гробаре, као и у „Свадби”) указати у пуној мери своје пркосности, као опсењујућа белина мртвог, а (у смрти) оживљеног ероса, *без главе и без ума* (без лепоте и мудрости), који за живота замагљују, интериоризују и преозначавају телесност, стављајући је у свадбени „оклоп” и приморавајући је да се покрива и крије. Самоубиство није ништа и тело ће разоткрити ништавност модернистичке суицидалне самосвести. Али самоубиство јесте прикривени протест тела (непознат и јунакињи и суштински неосвешћен и у њој самој), које, само за себе и само од себе, раскринкава репресивне механизме приче и доводи до тога да прича заврши у самоукинућу. Ако је Офелијин пут до самоубиства морао бити пређен линијом која несрећну љубав и улогу жртве трансформише у полуделост и самоубиство, на крају поглавља о Фати Авдагиној дешава се обратан процес. Тело самоубице пронаћи ће малоумни Ћоркан, онај који је померен (луд), па може да хода по ивици моста и може да гледа суицидалном ништавилу у очи а да му ништа не буде (в. Бошковић 2013: 625-626), а затим ће се прича о мртвом телу затворити у тишину и ћутање:

Частили су их ракијом и нудили дуваном, не би ли чули од их неку појединост о лешу и укопу. Али ништа није помагало. Ни ракија није могла да им раздрешу језик. Чак ни Ћоркан није ништа говорио. Пушио је без престанка и јединим сјајним оком гледао за димом који је снажним дахом одбијао што даље од себе. Само би се њих двојица, Ћоркан и рибар, с времена на време погледали, подигли би своје чокање ћутке, обојица у исти мах као да се невидљиво куцају, и на душак испили. (Андрић 1971а: 133)

Мртво женско тело, које више и није Фатино, без лица и идентитета, тело танатофилног ероса и еротизованог танатоса, тело које проговара из своје склоњености, немо протестује (или гргољи и клокоће у „Љубави у касабии”), јесте белина, али не белина у којој тону и умиру (заувек нестају) прича и причање и Ћамил и свет, већ белина која *собом значи*, раскрива идеологизовани, насилни карактер приче и постаје граница наративне моћи, као бело и црно, неуписиво и уписиво, тело и текст.

4.2. Две Ђинђе – Офелијин комплекс у Другој књизи Сеоба

4.2.1. Ђинђа Зековича – у сну и на јави

Офелијин комплекс заснован је на родној разлици. У Шекспировом *Хамлету* сасвим је јасно да самоубиство припада женском и да је родно одређење суицида такво да се Офелија *мора* убити, а да Хамлет своје самоубиство, као и лудило, *мора* симулирати. Дакле, уколико је суицидом Шекспир обележио дискурзивно измицање женског, мушко је обележено играњем улоге и останком унутар дискурзивног простора. Ма колико се Хамлет, у појединим тренуцима, кретао по ивици дискурса, он из њега не исклижава и завршница драме у знаку је останка у простору херојске (часне) смрти. Шта се, међутим, дешава, када се офелијин комплекс појави у роману чији је свет епохално устројен на маскирању и изменама улога, којима је посебно захваћен род, и где је главни јунак очигледна хамлетовска фигура, док жене које он на свом путу среће подлежу непрекидној и неухватљивој трансформацији и травестији родних разлика:

Безазлено исклизавање из пола, преко естетског идентитета трансвестита, раскрива дубљу промену. „Леп официр” је маркер да је у Црњанској политици рода подразумевана и знатно драматичнија и неодређенија генеза рода, која ће посредством трансвестије идентитета подразумевати метаморфозу унутар генеалогичке родног идентитета: „Евдокија је прво била мушкарац па је после постала млада жена.” Уколико томе додамо да се лепота жена у роману препознаје аналогно физичкој снази и телесној конфигурацији карактеристичној за мушкарце, као мишићава лепота Амазонки, трансвестија ће се све чвршће узглобљавати у идентитет, из маске клизити ка женској супстанцијацији мушкошћу [...] Уколико се на изворима модернитета, у 18. веку, захтевало да неко буде нешто друго, онда то значи да „маскирање” представља и жељу да се изузме реално и превлада биолошка, антрополошка и културолошка ограниченост рода. (Бошковић 2010: 69-70)

То никако не значи да се свако самоубиство жене утапањем може тумачити поетиком Офелијиног комплекса. На први поглед, самоубиство Ђинђе Зековича, периферна је епизода Црњанског романа. Нема детаљно описане сцене самоубиства, као код Андрића, да би се на основу призора смрти говорило о паралелама са Шекспировом драмом, а о судбини Трифунове „наложнице” сазнаје се само посредно, кроз причу која је Павлу саопштена након састанка са фамилијом у Токају:

Варвара онда погну главу и поче, тише, да прича, како се, после одласка Павловог, десило велико зло. Велико зло.

Трифун је данима урликао као полудео, а плакао као дете. Гледао их је све закрвављеним очима, а на Петра је био ножем насрнуо. Она млада жена, Ђинђа, коју је у кућу довео, а чијег су мужа, Зековича, потере убиле у врбаку, на Бегеју, отишла је једно вече и није се вратила. Удавила се у Бегеју, тамо где је најдубље, где песак ваде. Нашли су је закачену за једну врбу. Имала је на себи само своју, сиротињску, црну, сукњу, у којој је Трифун беше довео у кућу. А не хаљине госпоже Кумре. Лице јој је било модро. (Црњански 1966 III: 103-104)

Међутим, чињеница да Павле ту жену сања и пре него што ће је срести, а да је сусрет са њом, на јави, сасвим различит од онога у сну, јер ту је, сада пред њим, нека сасвим

другачија жена, „нежнија, виткија, а девојачки скромна” (Црњански 1966 II: 408), показује да Ђинђа Зековича игра истакнуту улогу у роману, јер је, на супрот свим осталим женским ликовима (не рачунајући мртву жену, која је полазиште у поетичкој идентификацији женских ликова у *Другој књизи Сеоба*), једино она, кроз Павлов доживљај, представљена као гранични идентитет, и то не само на основу разлике одређене родном травестијом, већ и на основу разлике која се уписује у само женско, између травестиране, чулне жене и нетелесне, метафизички одређене апстракције женског, која врхуни у Павловој успомени на Катинку: „У свету постоји јунаков пут, који, својим постајањем у сну, задаје мртва жена. На том путу постоје *ликови идеала* (Јока, Ђинђа, Варвара) и *ликови жеље* (Кумрија, Текла, Евдокија)” (Ломпар 1995: 70). Ломпарова подела не рачуна са Ђинђиним граничним идентитетом. Поларизујући женске ликове у односу на симболичку трансфигурацију успомене на мртву жену, Ломпар Ђинђу смешта у једну од двају група женских ликова (ликове идеала) које су према тој константи формиране. Ако се посматра изван Павловог сна, Ђинђин лик заиста и није проблематичан. На површинском плану, који подразумева узрочно-последични след догађаја у *Хамлету*, дакле немоћ јунакиње и подређеност мушком принципу, злостављање и самоубиство, без лудила и заумног говора Офелијиног, Ђинђа доследно испуњава своју офелијанску судбину. Најпре заваравана да јој од легања са Трифуном зависи судбина мужа, не знајући да јој је муж већ мртав, а затим на силу држана у Ананијевој колиби, Ђинђа се, као и Офелија, *убија утапањем*. Тек увођењем разлике у односу на „јасну” визију те жене, коју Павле има у сну, њен лик се раслојава и отуђује не само од своје офелијанске узорности, због које јој Ломпар и одређује место међу ликовима идеала, већ се раслојавање дешава и у самоме идеалу, који се удвостручује, удружујући, у себи метафизичку пројекцију женског са патријархалном чашћу, храброшћу и одрешилошћу, која је, међутим, „мушкога рода”.

Сусрет са Ђинђом изазива у Павлу изненађење, јер изневерава његова очекивања, везана за Ђинђин лик у сну:

Она му је, каже, уплашена, отворила врата, а он се онда продера као магарчина.

Зна ли она ко је он?

А није требало да виче.

Она му, мирно, рече да зна. Хтела је да га пољуби у руку.

Е па кад зна, дерао се он, нека купи своје дроњке и иде с милим богом куд зна, куд је очи воде! Они ће је удати, ако треба платиће шта треба, али ако не послуша, и настави да срамоти и њих, и Трифуна, загатиће арест, као што и заслужују оне, које, законитим женама, отимају мужеве, а деци, оца. – *Очекивао је да ће она почети да лаје после тога. Као алапача!* (курзив Ђ.Р.) И сад га је стид кад се сети тога.

Гледала га је, каже, мирно, и немо. А сузе јој се појавише у очима (курзив Ђ.Р.). Боље, боље, да је дао, да му неко нокте чупа, него што је ишао тамо, да Трифунову Дрину исправља. *Није рођен за касапа, јагањаца!* (курзив Ђ.Р.)

„*Зар је дроља, јагње, Пајо?*” (курзив Ђ.Р.)

Петар му то довикну, са очима, које су у том тренутку опет биле пуне неке мржње према Павлу.

Павле им онда рече *да не греше душу* (курзив Ђ.Р.), његова прича још није свршена. *Ни очи, ни лице, у те жене, нису као у дроља. Из ње избија нека топлота и милина* (курзив Ђ.Р.). (Црњански 1966 II: 409)

Ако Павле очекује да пред собом види отимачицу mužeва, дрољу, како каже Петар Исакович, односно алапачу, кучку која лаје, а, насупрот томе, среће је нему, невину и мирну, као јагње, које Павле осећа да касапи,²⁷⁴ онда постоји неко претходно знање које конституише Ђинђин лик у очекивању, а Павла припрема за сусрет сасвим другачији од онога који доживљава. То знање није везано само за сан, јер Ђинђа у сну није ни дроља, нити алапача, већ то знање сну претходи, па се Ђинђин сањани лик Павлу објављује у нобичној јасности: „Тако је Исакович видео, у сну, жену коју, у животу, није био ни запамтио добро, а коју је, после, живу, *видео, заиста* (курзив Ђ.Р.), у Темишвару” (Црњански 1966 II: 245). Како се у сну појављују сви они елементи Ђинђиног лика и карактера, који одговарају и виђењу у Темишвару, на јави, знање које управља предоцбom о Ђинђи нема своје порекло у сну, него у нечему што је изван сна, измештено у даљу прошлост, а ствара предуслове да се из сна издвоји само једна његова страна која ће надаље градити очекивање дроље и алапаче, а не жене тихе и унесрећене, жене-јагњета: „У сновима, међутим, не јавља се само далека прошлост, него је са њом, често, помешана, и недавна садашњост, оно што је јуче било. Разлика је само то, да се, давно, давно прошле ситнице памте, каткад, јасно, а оно што је као јуче било, збркано” (Црњански 1966 II: 239). Овај цитат, као нека врста интермеца, пишчеве интерполације у простору између два Павлова сна, оног о Србији и детињству и другог, који следи, а у коме ће видети и Ђинђу Зековича, показује где треба тражити порекло сећања на жену коју дотле није био добро ни запамтио. Јасношћу, дакле, управља сан о далекој прошлости, сан о Србији, који је заправо сан о пореклу, коме се Павле, на крају романа и враћа у својој помирљивој и апсурдној вери лудака, вери упркос свему.²⁷⁵ Ипак, то што је сан јасан не значи да није обмањујући. Напротив, устројавајући јасност виђеног у другом сну, сан о пореклу, а то је логиком сна само несвесно наговештено, јер се не може раскривати пре доласка у Русију, вара Павла Исаковича, утичући на то да се из другог сна одабере једино што чини разлику сневане Ђинђе у односу на Ђинђу са којом се јунак сусреће – њен *говор*. Наиме, док је на јави Ђинђа не само смерна, топла и мирна, него је и *нема*, у сну она је препуна пркоса, довитљива, распричана и смела, и, као да је трибун обешчашћеног национа, спремна да иступи испред

²⁷⁴ Павлов осећај сагрешења према Ђинђи, који ће имати последице не само на плану јунакове личне одговорности, већ, како ћемо видети, и на симболичка исходишта романескне приче, потцртава моралну одговорност, свесно (и несвесно) објављивану, Павла Исаковича за Ђинђину смрт, што и Никола Милошевић примећује, говорећи о погрешној априорности Исаковичевог моралног суђења, без детаљнијег преиспитивања оног дискурса који предоцбу, у облику предрасуда на јави (под утицајем патријархалног морала и улоге предводника национа) или сневаног уобличавања тих предрасуда, показује у Црњанском роману: „У сваком случају, Павлов поступак мотивише се и погрешном проценом карактера Ђинђе Зекович. Павел Исакович створио је свој суд о овој жени не на основу неког личног, непосредног искуства, већ на основу спољашњег, најупадљивијег вида њеног понашања. У том смислу епизода са Ђинђом Зековича доноси собом још једну својеврсну критичку примедбу на рачун етичког априоризма. Не може се, наиме, имати било какав исправан морални став само на основу неких унапред, пре сваког искуства датих, апстрактних етичких норми. Иоле поузданија морална оцена захтева, пре свега, познавање конкретног људског бића које се тој оцени подвргава” (Милошевић 2005: 305).

²⁷⁵ „Отуд јунак корача *здатим* путем, јер неизневеравање „материног млека“ као оног аутентичног (извор, почело) задаје трагање за аутентичним (окончање, крај). Пут *према* постаје, дакле, пут *од* [...] Читаво кретање хоће да буде враћање и повратак пребива у смислу пута (524). Ако се *такво* путовање оправдава сврхом ситуираном у самом поласку, зашто онда ићи? Нужно је спојити полазак са његовим смислом, јер постоји *расцеп* између њих, а одлазак у Русију је путовање по смисао. Постоји враћање, јер се стиже поласку, враћа му се, као што постоји пут, јер се одлази смислу. И у враћању и у путу полазак се препознаје као порекло” (Ломпар 1995: 18-19).

свих и Павлу „у брк” скреше сву неправду коју народ трпи због Гарсулија, рушења кућа и њиховог ушоравања „по плану грофа Мерси”:

Павле јој очајно довикну: Несрећнице, Пеја им уби чоека!

Она се на то још више беше помамила. Поче да виче, тако, да се надалеко чула (курзив Ђ.Р.): Уби га, кажеш? Уби им чоека? Еј хеј, Пајо! А колико они убише нашијех, па никим ништа. Уби, велиш? А они? Толике нас на робију, а друге међу нама куга. Они нас толике, а мој рођени, једнога, па, гле, колика дрека [...]

Видиш ли, Пајо, она два багрема, и гомилу земље међ њима?

То је била моја кућа.

Пеја је тај набој спремао за зиму, а ја сам шашариком и сузама покривала. Лани нас је захватила регулација. Веле, да рушимо! Није кућа на линији. Да сиђемо на друм, до инцилирског конопа. Е видиш, дадосмо им и то. Имјели смо надежду за ову годину. А он, кад се едва крмимо, на садашње мучно време, каже, не ваља. Да се опет руши. Чујеш ли ти мене? Киша кварила, ми подбочисмо, са комшијама, сохама. А он каже не может. Него на коноп. Да сиђемо на ленију с друге стране. Е дабогда свака се њихова тако рушила. А метни ти мене у гвожђа! Трунућу, али ће трунути и тај Гарчула! (Црњански 1966 II: 247-248)

Ако се Ђинђа Зековича препознаје као алапача по своме говору у сну, а да је тај говор иступање у име национа, његових тежњи, жеља и незадовољстава, у посредној вези која се на овај начин ствара, говор национа, произашао из јасности сна о пореклу и о прошлости, јесте брбљање Павлове подсвести којим се деконструира митска матрица колективног завета, спарујући се са идејом епохалне сексуалности ослобођене свих обзира које колективни морал налаже. Стереотипно раздвајање колективног морала и епохалне сексуалности не ствара међу њима јаз, већ дослух, па је Павлова претња да ће браколомница завршити у аресту, управо знак ове сарадње, јер се и он сам на почетку (и на крају) романа, налази у аресту, а у тврђави Шлосберг заточени су, и вероватно на смрт осуђени, они који деле Павлов сан о одласку у Русију. Затвор, који је слика национове распоућености, и то, по Ломпару, жеље за очувањем унутрашње аутентичности и њој супротне жеље за оспољењем свог идентитета у служењу другима, постаје, и кроз дискурс сексуалности, место прихватања институционалне моћи другог (Аустрије), иако се од репресије те исте моћи бежи у Русију:

Национ је антиномичан: нужност служења и нужност сопствености облици су поунутрашњивања национовог удеса. Тај удес – и када се разабере у својој двосмислености, као у Павловом монологу – не може да се укине, јер самопотврђивање национа захтева његова сопственост, као што његов опстанак тражи служење. Оспољашњивање сукоба између служења и сопствености води у затвор, који је облик национовог размимоилажења са светом. (Ломпар 1995: 151)

Сарадњом са моћи, која се раскрива у Павловој претњи затвором, укида се искључивост друштвено-политичког виђења репресије, као односа потлаченог и владајућег национа, а репресивни механизам сели се у породицу, постајући тлачитељска моћ патријархалног морала. Тиме се успоставља веза не само између Офелије и Ђинђе, јер су обе жртве злостављања ригидног патријархалног поретка, коме морају да се покоравају, него и веза двају система репресије, јер је одговор на њу исти. И Ђинђа Зековича нада се

селидби у Русију, али не да би поделила судбину национа, колико да побегне од „поајгиреног” Трифуна:

Павле онда исприча да је рекла како је Трифун силом хтео да се она пресели у кућу Трифуна, јер му је жена отишла. Једва га је, сузом горком, да се тога махне, намолила. *Отићи ће у Русију, па ће тамо бити сретна* (курзив Ђ.Р.). Али је Павле додавао, да каже: Зар је ово срећа, зар је ово, што јој Бог даде, после смрти њеног мужа? (Црњански 1966 II: 410)

4.2.2. Недоследни јунак – Павле Исакович као експонент моћи

Појављујући се као експонент моћи патријархалног морала, Павле се изједначава са деловањем које та моћ има на друштвено-политичком плану. Уколико је моћ (као ум и као воља) радикално насиље које иде до убиства,²⁷⁶ и Павлово посезање за моћи иде до убиства, не само у рату или у окршајима, где се убиство може „оправдати” дискурсом херојске (епске) смрти, него и убијањем невиних. Он ће то учинити експлицитно, запретивши Ђинђи арестом, и имплицитно, запретивши Трифуну да ће му, као браколомнику, онемогућити одлазак у Русију. На тај начин и Ђинђина жеља да у Русији пронађе спас од Трифуна, не може се остварити, захваљујући Павлу, па је Павле и хотимице, али и нехотице, узрок њене смрти, коју, када чује да се Ђинђа утопила, са разлогом доживљава као сопствени грех, као што и, описујући сусрет са Ђинђом, себе види као *кољача јагањаца*. Необичан израз „загатити арест” у Павловој претњи затвором, упућује на исти такав израз који користи Вишњевски, говорећи о потреби да Срби што пре, у новој домовини, постану Руси, како не би „загатали врата у Сибиру” (Црњански 1966 III: 85), али и на Ђурђево претњу младим хусарима, који су са њим пошли у Русију, да ће, ако „осрамоте цара Лазу [...] загатити редут, где се облаче редуту за поменути полк, који нити пева, нити говори сербски, а који, заувек, одлази, у папезничку земљу, у варош зовомаја Мантова! Откуда повратка Српчету нијема!” (Црњански 1966 III: 110). Како „загатити” значи подизање уставе (бране), али и насипање песка за брану,²⁷⁷ Павлова употреба овог израза у себи већ садржи и начин Ђинђиног самоубиства „у Бегеју, тамо где је најдубље, где песак ваде” (Црњански 1966 III: 103), па „инспиратор” суицида није Трифун, већ Павле, који затвара спасоносни пут у Русију. Тако ће се и пред Павлом, пре него што у Русију крене, као брана, испречити Вишњевски, хладно му одговарајући „да не заборави да је на путу његовом, и његове фамилије, у Русију, он Вишњевски, Карпати!” (Црњански 1966 III: 69-70). Ако Павлово „загаћење” води Ђинђу у самоубиство утапањем, његово апостолско и мојсијевско послање води Србе у Русију, где ће „загатити Сибир”, што сугерише да је навођење на суицид присутно на породичном плану, колико и на плану наводног испуњења колективног завета, будући да ће се, на крају романа, у пописима које Црњански наводи, сви Срби *утопити* у Русе.²⁷⁸ Русија, која, за

²⁷⁶ „Памет је овде посредована вољом ума и она је тек облик његове претње, јер – не дође ли се до памети – ум ће се остварити у затвору и убиству. Он није, дакле, само насиље или тек насиље, већ је радикална објава насиља, јер га воља за моћ отвара за убиство” (Ломпар 1995: 165).

²⁷⁷ „зага́тити, за̀га́тим сврш. а. заградити гатом (воду), преградити браном, преградним зидом, насипом, зајазити [...]

~ се престати отицати, зауставити ток услед какве преграде, сметње, зајазити се; накупити се” (Речник српскохрватскога књижевног језика 1967: 90).

²⁷⁸ „Сви они, који су се иселили, да избегну иго паорства у Аустрији, гинули су и умирали, и сахрањивани, безимени, у руску земљу, коју је убрзо *преплавио* (курзив Ђ.Р.) опет руски народ” (Црњански 1966 III: 482).

српски национ, носи значење обећане земље, постаје простор утапања национа, пошто ће се пред Србима испречити Сибир, робија и прогонство, као знак да у начину функционисања моћи у односу на национ, између Аустрије и Русије и нема битне разлике.²⁷⁹ Сибир, међутим, представља и крај света и крај просвећености, сигнализирани, у роману, Доситејевим именом, па када се Сибир испречи пред Србима, тада се и сеобе национа довршавају, али се довршава и сам роман, укидајући се пред белином, недостатком документарне основе, на којој би засновао даљу причу, која се губи у неухватљивој безбројности света.²⁸⁰

У тренутку кад је Исакович склопио очи – ако их је склопио – у идућем рату, ко би знао рећи колико је порођаја било, истог тог дана, на свету? Колико је ластва, шева, голубова, излетело из гнезда? Колико орача почело да оре? Колико је дрвећа, тундри, трава, проклијало, и у Русији, па и на Кавказу, па и на Уралу, *све до Камчатке Доситејеве!* (курзив Ђ.Р.)

После дуге зиме.

Зар је чудно, да се Исакович помиње, свега још једном, у рату, а после губи, и не спомиње, ни у папирима србских пукова, ни своје фамилије, никад више. (Црњански 1966 III: 477)

Ђурђева претња хусарима да ће „загатити редут“, ако „осрамоте цара Лазу“, те да ће бити послати у туђину где се српски нити пева, нити говори, идентична је, у призивању институционалне моћи, Павловој претњи Ђинђи, па компромитација захвата и патријархални морал и косовски завет, изједначајући их у проблематичном односу са епохом, на коју декларативно не пристају, како би сачували унутрашњу аутентичност, а са којом, опет, морају да рачунају, па да и прете, да би ту аутентичност задржали. „Кокетирање“ са моћи, чини ове дискурсе неаутентичним, показујући да све што се дискурзивно обликује у Црњанском роману, мора пристати на моћ дискурса (епохе о којој се пише и епохе из које се пише). Пристати на моћ значи пристати на дискурс у коме се та моћ испољава, а бити носилац таквог дискурса значи бити издајник аутентичне позиције, која није говор, него немо страдање или страдање које се у комуникацију са моћи не укључује, него казује своје затвореним, заумним и бесмисленим говором, који припада само унутрашњем бићу колектива или појединца, а не рачуна на разумевање, нити на логику.²⁸¹

²⁷⁹ „Ако национална одлука о сеоби у Русију постоји на темељу ускраћивања „привилегија“ у Аустрији, онда национ постоји само у дарованим значењима тих „привилегија“, која покушава да спасе сеобом у Русију. Сеоба је, међутим, упркосечавање национа, јер његов одлазак у њу да се не би изгубило значење „привилегија“, свршава се доласком у место где „привилегија“ – ни као обећања, ни као гаранција – нема“ (Ломпар 1995: 146).

²⁸⁰ „Камчатка је, за Доситеја, не само већа географска казна од Сибира, већ највећа географска казна уопште, иако се руска империја протеже и даље од ње, јер су прво насеље на Аљасци, на острву Кодијаку, основали Руси 1783. године. Како од Камчатке нема, за Доситеја, где географски даље, онда се гора судбина може доживети само у неком не-географском смислу. Наратор, дакле, следи Доситејево схватање Камчатке, јер и он говори о величини руске империје која се завршавала Камчатком. Већ у време Исаковича величина те империје прекорачује Камчатку, што Исаковичи не морају знати, али што наратор зна. Он, међутим, подразумева да се даље од Камчатке не може ићи, јер следи Доситеја, који зна да ни страст „типоманије“, иако „необузdana“, не прекорачује даље од тог места“ (Ломпар 1995: 126-127).

²⁸¹ У удесу национа, коме се прети затвором, али и на чију се жељу за остајањем у ванепохалној истоветности са собом, са својим идеалом и митски пројектованим идентитетом, гледа са подсмехом као на жељу лудака, Црњански распознаје и прецизно оцртава хоризонт епохе у којој ће се појам тамнице и утамничења појавити у сасвим новом хоризонту разумевања, јер тамница више није само простор кривично-правне репресије, већ

Иако говор, којим Ђинђа представља жеље национа, у Павловом сну, делује савршено рационално, чак и плени својом епском срезаношћу и јасноћом, он је заправо ирационалан, јер је неусклађен са захтевима епохе, а како је епоха просвећена и рационалистичка, умом обухваћена, јасност тог говора слива се и једначи са искиданом виком народа, око Павла (као што је, наизглед, бесмислено и понављање оне, једне те исте, реченице: „Нећемо да будемо павори”, на почетку романа):

Дрека око њега била је заглашна.

Павле се онда побоја да Махалчани, поред Гарсулија, не побију и геометре, који су зидали пут грофа Мерци и вршили регулирање шорова. Потрча, али они, што су му били надхват руке, још га и пропустише – остали, међутим, као побеснели коњи, гурали су светину баш на њега. Викали су: Нећемо да нас регулира! *Нећемо да учемо песак са Бегеја!* (курзив Ђ.Р.).

Исакович тад, у сну, *први пут, увиде, колико су ти људи једна мисао, једна душа, а он, као туђ међ њима* (курзив Ђ.Р.). Цела његова љубав према њима, иако беху већином рођаци и кумови Исаковича, била је само прича. Они су били готови да убију оног ко у Махалу дира, а они, Исаковичи, играли су улогу профоза, Темишвара.

Осети се усамљен међу њима, као да нису истог порекла (курзив Ђ.Р.). (Црњански 1966 II: 243)

Отуђење од национа опажа се кроз однос негације и афирмације епохалног позива. Ако је националов говор аутентичан, он мора почињати сталним одбијањем сваког компромиса, једним „Нећемо!” које је одговор на свако Павлово убеђивање, у сну, да попусте онима који им куће руше, а њих терају у паоре. Том негацијом обележена је њихова одвојеност од епохе: „Није тај век у ком су живели било оно, што су тражили” (Црњански 1966 III: 437). Павле, са друге стране, прихвата понуду, он жели да у новом веку, у новом

и модел одстрањења и одвајања свих оних који на било који начин и из било ког разлога не пристају на налог времена и свесно или несвесно одбијају да узму учешћа у поретку разума и разумности. Када би значење утамничења остало на претњама Сибиrom или на онима који труну у Шлосбергу, то би значило да Црњански не разуме или да не препознаје ону велику промену коју концепт тамнице (затвора, азила) доживљава, најпре у седамнаестом веку (као морално ограничење), а потом и у осамнаестом веку (као огољено одвајање). Међутим, управо оглашавањем национа (потом и Павла Исаковича) за лудакe, тамничко искуство се шири и постаје не само законска претња или отворено-репресивна казна, већ општи начин на који се епохално знање обрачунава са онима који му не припадају: „Рођена је једна осетљивост која је повукла црту, подигла праг и која бира, да би отерала. Конкретан простор класицистичког друштва задржава једну област немешања, једну неисписану страну на којој лебди истински живот града: ту се ред више не сучељава слободно са нередом, разум више не настоји да сам себи крчи пут кроз све оно што може да му се измигољи или што покушава да га одбаци. Он влада у чистом стању, у тријумфу што му је над помахниталим неразумом унапред припремљен. Лудило је тако отргнуто од те имагинарне слободе која му је омогућавала да буја још и под небом ренесансе. Не тако давно, оно се још борило у по бела дана: то је *Краљ Лир*, то је *Дон Кихот*. Али за мање од пола столећа оно се нашло одвојено од света и, у утврди затворености, повезано је са Разумом, правилима морала и њиховим једноличним ноћима” (Фуко 1980: 73). Срби не морају „загатити” Сибир да би били утамничени, јер је већ Нова Србија својеврсни азил, гранични простор који националу не допушта да допре до Русије (или се то допушта само појединцима који се „покажу у служби”). Уколико би национала судбина била само трагични резултат спољашњег (епохалног) притиска, његова би жеља доиста била аутентична и национал био „одиграо” савршену улогу жртве. Ипак, Црњански показује да ово подривање не долази само са спољашње стране, већ, пре свега, из унутрашњег саморазарајућег порива, „Национа је, дакле, затворен са обе стране” (Ломпар 1995: 154), па је епохални налог, у ствари, парадоксални позив на аутентичност који се онемогућава непоседовањем унутрашње снаге да се аутентичност одржи: „Национа је, дакле, основни узрок националног незадовољства, као што је међусобно супротстављање облик, а „завист“ име његовог самоуништавања” (Ломпар 1995: 156).

простору, сачува идеале како патријархалне фамилијарности, тако и националног завета. Пошто ум (моћ) не трпи компромисе, већ тражи или потпуно прихватање или смрт (уништење), сваки компромис је издаја, па Павле и себе и Исаковиче доживљава као профозе, тамничаре, јер је претња утамничењем место на коме се раскрива пристајање на моћ. Поред тога што је начин да се нагласи обмањујући карактер Павловог предубеђења у вези са Ђинђом, које се кроз сан уписује, а на јави бива изневерено, јасност сна има улогу и да оспољи унутрашњи раскол у бићу Павла Исаковича као апостола-предводника фамилије и народа. Несвесно, у пуној снази, ослобађа Павлову сумњу у сопствено послање, стављајући га у улогу издајника, што ће кулминирати на крају романа, у аудијенцији, када лажна царица у Павлу препознаје издајника – Јуду Искариотског и понуди му „часну алтернативу” – самоубиство, вешањем о усамљено дрво (в. Црњански 1966 III: 449). Русија, која у *Сеобама*, задржава значај простора метафизике, управо зато што Вук до ње не може стићи, у *Другој књизи Сеоба*, добија улогу фатаморгана, обмањујуће визије која подстиче јунака да дела у складу са идејом о сеобама и да потисне упозоравајући глас подсвести и сна да је одлазак у Русију заправо издаја. Тај сукоб тиња у Павлу, човеку истовремене акције и меланхолије, удвајајући га, хамлетовски, у сумњи, и, чак, повремено долазећи до његове свести, али унутрашње упозорење никада не задобија снагу довољну да одлуку о сеобама спречи или преокрене. Ако и мисли да је његова мисија усклађена са жељом народа да срамоту не трпи и да се у Русију, због те неправде одсели, у сну Павле се са националном разилази и издаје га, јер пристаје уз Гарсулија и оне који, по плану грофа Мерси, куће руше. Да је Павлов метафизички идеал изједначен са колективном жељом, раскола не би ни било, а рушење кућа био би сигнал да се треба, што пре, одселити. Међутим, сан, али и догађаји који, ће, при селидби, уследити, казују супротно. Као профоз, Павле учествује у рушењу кућа, придружујући се Гарсулију, а као саучесник у рушењу, он то не чини у мојсијевском својству онога који народ избавља и води обећаној земљи, већ у складу са плановима грофа Мерси, дакле у складу са умом епохе који устројава, размешта и прописује, задирући у позицију аутентичне затворености национа. Павле издају не чини свесно, јер би у том случају његово биће одиста припало епохалном уму, а одвођење народа у Русију имало би карактер трговине и задовољавања личних интереса у освајању положаја моћи, па би Павле потврдио царичину имплицитну осуду да је Јуда, не само издајник, него и трговац (онај који национа продаје и предаје). Зато је и потребно да се издаја објави у сну, како би открила да Павлова опсесија Русијом, која, када се разилази са интересима предвођеног народа, нема извор у иморалности, већ у ирационалности:

Његов однос са другима открива наличје његовог метафизичког положаја. Он поставља етичке, националне, психолошке, обичајне захтеве и разлоге као безусловне и апсолутне, али они постоје на позадини његове фанатизоване фигуре. Метафизика његовог предводништва, која црпи своју разумљивост у ослањању на ум, препознаје се, дакле, у својој начелној или привидној радикалности, као покривање ирационалног. На тој стази постоји распадање метафизичких основа лика Павла Исаковича [...] Павлова метафизика предводништва није иморалистичка (он се тада не би могао противити националном удесу) и зато је његова недоследност пред патњама сународника управљена против те метафизике: зато што хоће да одговори идеалу саосећања, Исакович мора да симулира чин, али његово подражавање дела и чина („неколико сати”) обележава његову симулацију сопствене истине и њене објаве. (Ломпар 1995: 22-23)

Када се доживљај Русије покаже супротним метафизичкој жељи која је тај доживљај обликовала у Павловом сну о Русији, наслеђеном од поочима Вука Исаковича, механизам ирационалног у Павловој метафизици сасвим се огољује, пошто жеља наставља да постоји, са оне стране разума, у лудилу, отуђена од ума, национа, али и од приповедања. Гарсули, који у сну изненада васкрсава, сигнал је непрекидних трансформација дипломата и официра, који ће се Павлу, на путу у Русију, причињавати као Гарсули, чиме се и идеја о сеобама као бекству од Гарсулија и његових планова претвара само у нове и нове Гарсулије, те ни одлазак није промена, већ бесциљно, сумануто лутање у коме се, на крају, увек долази на исто, а напушта простор који је завичају најближи:

Кад нас не буде било и кад дуж Дунава и Славоније, оставимо празнину, Двор ће, и његов (Енгелсхофенов – прим. Ђ.Р.) стари друг, гроф Харах, населити тамо Елзашане и Лотарингијце, као да нас никад овде није било. *Ни песма наша неће се тамо чути, кроз коју годину* (курзив Ђ.Р.). Росијски амбасадор у Бечу, каже, чини Аустрији велику услугу, кад нас пресељава у Росију. *Одлазимо, као да слушамо Гарсулија* (курзив Ђ.Р.). (Црњански 1966 II: 392)

4.2.3. Варљива онтологија чула

Ако је простор који се за собом оставља *простор празнине и немости*, ни простор у који се сеобама доспева није ништа другачији: „Иако су сви људи, око њега, говорили, неким, њему сродним, језиком, нити је он њих разумео, нити њега, они. Кад би запоео разговор, да време прекрати, они су га слушали, понизно, смешећи се, неми” (Црњански 1966 III: 187). Бесмислена је отуда и Ђурђева претња хусарима да ће их, ако осрамоте успомену на „цара Лазу”, послати у варош Мантову, где се српска песма не чује и где „повратка Српчету нијема” (Црњански 1966 III: 110). Употреба ијекавског облика „нијема” наизглед је погрешна, а заправо упућује не на одричан облик глагола „имати”, како се то из контекста да закључити, већ на *немост*, па и последња реченица романа „Има сеоба. Смрти нема!”, са узвичником на крају (као да се приповедач обраћа смрти) и са две реченице на месту где би се, у складу са семантиком и логиком, очекивала једна (ако се нуди значење „немања”, непостојања смрти), може гласити: „Има сеоба, *смрт је нема*”. Одлази се у немост као што и немост у напуштеном простору остаје. Српски модернизам започиње, у Дисовој поезији, *слушањем бића*: „Да осећам себе у погледу трава/ и ноћи и вода; и да слушам биће/ И дух мој у свему како моћно спава/ К’о једина песма, једино откриће” (Петковић Дис 1970:28). Конституисана у моћи метафизичког сна који ослушкује сопствено биће, поетика модернизма, у *Другој књизи Сеоба*, доживљава преображај, постајући *нема*. Роман започиње омамом очију („Све је то била само омама људских очију” (Црњански 1966 II: 7)), подражавајући конституентни онтолошки моменат модернизма, а завршава се *немошћу смрти* и потпуном недоступношћу простора трансценденције, чиме се назначавала и довршетак модернистичке поетике. Јер, и прелазак из Србије на Фрушку Гору, у Аустрију, био је нем, па су сеобе, као име колективне судбине, у ствари, стални прелазак из *немости* у *немост* и из *немушлости* у *немушност*:

Павле је, међутим, и после, у Росији, помињао само оно, што је у Токају почео да им говори: Сетите се, каже, како смо и до Фрушке стигли, мртви уморни, гладни, сасушени, ритави. *Бубњи су нам били неми* (курзив Ђ.Р.).

Помрли су нам били, уз пут, и свирачи. (Црњански 1966 III: 137)

И појединачна судбина Павла Исаковича обележена је немошћу. Повратак месту порекла, „Србији”, на који се своди Павлова метафизика, на крају романа, када одбије царичину понуду самоубиства, инструкуран је жељом да се, пред смрт, последњи пут *види* Србија и планина Цер, под којом се родио: „Хтео би да, још једном, *види* (курзив Ђ.Р.), пре него што сконча, Цер, брдо, под којим се родио” (Црњански 1966 III: 449). Уколико знамо да Павле, описујући свој одлазак из завичаја братенцима, чује како Цер за њима плаче: „Јес, брдо, Цер, плакало је, каже – чуо га је! Чуо га је!” (Црњански 1966 III: 136), онда је Павлова жеља за повратком завичају неаутентична, јер подразумева само виђење, али не и слушање завичајног простора. Она је „само омама људских очију”.

Имајући у виду да је управо говор Офелијин, знак њене утемељености у дубљем смислу и у суицидалној метафизици, јер је, како Лаерт каже, тај говор: „Смисао у лудилу! Мисли и сећање згодно спојени” (Шекспир 1988: 175), Ђинђин говор, у сну, је неаутентичан, не зато што се у њему не објављују жеље национа, у којима Павле себе види као издајника, него зато што тај говор не припада Ђинђи, као *немом женском*, које ће се пред Павлом појавити у сусрету, на јави. Тај говор је потребно увести, и приписати га Ђинђи како би се указало на везу која постоји између поимања сексуалности у роману и деструирања колективног завета национа, али се Ђинђа не оглашава говором, осим што на Павлова питања одговара,²⁸² него се „оглашава” сузама:

Ана је питала Павла: да ли је баш сигуран *да не лаже та жена* (курзив Ђ.Р.)?

Павле јој рече *да је то жена тиха, разумна, да се кроз сузе смешила* (курзив Ђ.Р.) и причала, *како је деца, у Махали, сад гађају зрудвама земље. Као да је мртвац* (курзив Ђ.Р.)! Зна она, каже, да Трифун има лепу и богату жену – а да Бог да, нек му буду сретна деца. Зна она и то, да ће је Трифун отерати, једног дана, кад му досади. *Али, куда? Куда да иде и кад би побећи могла* (курзив Ђ.Р.)? Није ни она рођена да буде, матором човеку, дромбуља. Није то што сањају младе девојке из Дрниша. Имала је она свога човека, младића и наочитога. Зна она шта је срећа. *Него је чула, каже, да досада ника, нико, међу њима, није ударао на образ жена у Махали, па мисли да је ово, што се њој десило, некаква мађија* (курзив Ђ.Р.). По богу да јој је брат, *нека он препусти њу усуду њеном* (курзив Ђ.Р.), и нек је не вређа. (Црњански 1966 II: 411)

Павле има моћ да препозна истину, или да макар посумња да је нешто лаж (јер и јесте хамлетовски човек сумње), чак и тамо где, Ана, као жена, не верује у њу, јер је Павле Исакович онај који ослушкује метафизику у роману. Та истина, која се објављује у бићу женског, кроз плач и тишину, везана је за Павлово метафизичко трагање, будући да је то истина смрти. Паралела постоји, пошто Ђинђа-већ мртва, „као да је мртвац” (Исто), тражи да је Павле остави на миру и препусти њеном усуду, док се Павлово егзистенцијално трагање довршава одлуком да се препусти судбини-случају и да своју апсурдну трансценденцију потпуно пребаци у онострано, маркирајући метафизички простор на начин који је модернистичком приповедању неприхватљив, пошто модернизам захтева да у смрт *уписује* трансценденцију. То што се истина саопштава путем суза, а не говора, показује да

²⁸² На тај начин, Павле према Ђинђи заузима однос епохално обележеног дискурса моћи, која пита и захтева одговоре, јер ће и он сам, касније, у сусретима са Костјурином и императрицом, бити *принуђен* да одговара на питања.

је у бићу модернистичког писма настао прелом, те да позномодернистички дискурс више не може да дозволи офелијански говор лудила као говор дубљег смисла, већ само неми плач, као неухватљиви траг тог говора:

Можда је плач то што је још једино у стању да у имену открије траг писма, траг поруке која нам је упућена? Ако је веровати Дејвиду Вилсу (а „у складу са Деридином тезом“): „плакање није само перверзија погледа, него је, такође, и суштинска функција ока. Могло би се тврдити да једна суза присиљава око да се отвори, присиљава га на то да гледа, али само да би замутила или онемогућила виђење. Једна таква суза, једна таква напрелина у оку јесте траг писања, који пролази кроз све куполе и куће овде представљене, преобрћући стамак на његово наличје...” (Протеза. Бгд., 2001, ст. 341). Можда нам је потребно да прођемо кроз фазу тог дрхтавог посредовања, да бисмо доспели до тумачења из прве руке те неумитне поруке?!

Оно што нам остаје, то је дакле плач, суза на трагу трага, који увек већ, и са и без Дериде, и пре и после њега, живот чини пред-расудом, пред-судом или напросто пресудом, једином која је вредна помене, а коју не помињемо, пресудом којом се губи оно ненадокнадиво, неименљиво, неизрециво, бар у оку замућеном од суза, у тој напрелини која је траг писања. (Беланчић 2005: 122)

Истина Ђинђине смрти, истина суицида, скривена је у погледу који сузе замагљују и муте, као што је мутан и најдубљи бегејски вир у коме ће се утопити. Говор ту истину не саопштава. Како Павле наступа са позиције патријархалног ауторитета, дакле са позиције моћи, разума, он не може добити више од онога што захтева, а то је разумно и разборито одговарање, а не пометени, сибилски језик Офелијин. Разборити разговор не казује ништа, он је тауголошко говорење са самим собом. Онај који, кроз моћ, захтева одговоре, добија их на начин на који то захтева. Уколико је у сну Ђинђа говорила како би само неки надахнути народни трибун са предикаонице говорио, представљајући свој национ, и њен говор у сусрету са Павлом није ништа друго до изнуђено казивање, па се у том дијалогу заправо наставља солилоквиј унутрашње Павлове трауме, док истина смрти остаје негде изван, у простору замућеног погледа оне која је већ умрла *зато што нема куд*. Ђинђин безизлазни положај као да наговештава и метафизички исход Павлових лутања, само што је та безизлазност, у Ђинђином случају, резултат притиска моћи патријархалног морала, а у Павловом случају је то репресија епохе, просвећеног ума (воље), а обе се моћи појављују у руху разумности. Као и Павле, ни Ђинђа не може да се врати месту свога порекла, јер „Трифун јој прети – не би никад стигла до Дрниша” (Црњански 1966 II: 411), а не може ни у Русију, јер јој то не допушта Павле, запретивши Трифуну да га, као браколомника, за Русију неће препоручити. Поред тога, не може да остане ни у махали, где је сви, па и Исаковичи, гледају као дрољу, а деца се на њу бацају земљом, живу је сахрањујући. Браколомство није само морални прекршај у смислу у коме је брак религијска светиња, него је и пристанак на табу који је много тежи и много старији од правила хришћанске вере, а то је инцест:

Окренувши се Ани и Варвари, ваљда у нади да ће их дирнути, поче да тврди да им је Ђинђа Зековича род, па да рођаку треба бранити. А кад га Ана упита, какав им је то род, Ђурђе јој довикну, пре него што је Трифун, сиромах, могао да одговори: „Еј Анко моја! Та како не знаш! Братаница је попадије Живке, сестричина наше бабе Милке, леле мене, Трифуне!”

Међутим, Трифун погледа, озбиљно, брата, и рече *да не ваља спрдати се са сиротињом и да је ту жену у род довео, да рођаку од ареста спасе* (курзив Ђ.Р.). (Црњански 1966 II: 401)

Када је говор „разборито ништа”, а истина пребива у немости и у замућености (скривености) ока жене као Другог, тада је чак и Павле, који је у односу на браћу, али и на остале мушке ликове у роману, својим чудноватим удовичким карактером, привилегован да са женама комуницира на начин који побија стереотипну дихотомију разблудности и патријархалне обавезаности жене у национу (моралне чистоте), могућ једино као Хамлет – колебљивац и слаботиња: „Сав је он саздан од лажи и притворства. Слаботиња, који је слаб према женама. Удовац, који не уме да влада над женама” (Црњански 1966 II: 331). Колебљивост, међутим, не произлази само из слабости, него и из преимућства да се са женама може бити стрпљив:

Честњејши Исакович, ка сви удовци, био је неспретан са женама, *али је имао једну црту, која је ретка код мушкараца, а која му је отварала женска срца, као кључ. Био је стрпљив са њима* (курзив Ђ.Р.).

Слушао их је са осмехом и погледом (курзив Ђ.Р.), за који су оне мислиле да је знак да им се диве. *У ствари, он никад није слушао оно, што жене кажу, али је слушао шта кажу* (курзив Ђ.Р.). А смешкао се, саосећајући. (Црњански 1966 II: 423).

То што је Павле стрпљив значи да уме да слуша, а то што је колебљив, да не може да чује, јер *слуша погледом*. Отуда он слуша оно „шта кажу”, али не и „што кажу,” па је и његово понашање према женама у непрекидним осцилацијама између заузимања једног или другог стереотипног становишта, а да се никада не опредељује ни за једно од њих, па мисли и поступа сасвим противречно. Иако је једини који пристаје да Ђинђу разуме, то јест да је стави изван свога, претходно већ формираног, предубеђења о алапачи и браколомници, па чак и да је брани пред браћом, он и доприноси њеном самоубиству, спречавајући је да оде у Русију, *због браколомства*. Такође, док пред браћом говори да та жена није дроља, већ тиха и сузна, у разговору са Ђинђом, Павле не одступа од позиције ауторитарности и претње и не преображава се током самог разговора, већ своје сумње излаже тек када је разговор завршен, а Ђинђина судбина запечаћена. Павлов однос према женама ограђује се од стереотипа епохе која ослобађа сексуалност, односно од стереотипа патријархалне обавезе, који се епохалном еросу начелно супротставља, али те ограде никада нису непропустљиве. Помичући се из оквира устаљених односа према женама, Павле Исакович допире *до сажалења*, али не и до разумевања.²⁸³ Сажалење, које у Павлу активира братственички однос према женама, изазива, међутим, у њима, сексуалну жељу, коју он одбија, због чега и испада слаботиња. Са друге стране, управо захваљујући сажаливости Павлу је омогућено да му се жене отворе и повере, али отварање има цену, јер тражи сексуалност, док Павле жели да очува педагошку позицију брата и утешитеља. Ако

²⁸³ „Недовољност сажалења” још један знак Црњансковог напуштања и прекорачења вредности оних поетичко-егзистенцијалних феномена који су у раној прози били достатни да јунаково биће трансцендирају. Ако је у „Легенди” и у *Дневнику о Чарнојевићу*, сажалење, као осећај сасвим довољно да наслути и наговести могућности једне нове поетике (и новог и другачијег јунаковог бивања) онда када разочараност у живот не нуди другачије прибежиште, сада је сажалење само симболичко уприсутњење недостатка који формира јунаков прекршај и који, у облику трагичке кривиче због Ђинђиног „убиства”, предодређује његову судбину, и још више „поетичку судбину” романа.

сажаљење подстиче жељу и одбија је, то значи да у њему, као потенцијали, истовремено постоје и жељени идеал и затомљена жеља:

Жеља која противречи идеалу и подстиче га, гради Павлово двојство, јер заплиће самство у противречност са идеалом. Док подрива идеал, жеља задаје самству идеал као закон. То је стаза на којој идеал своју несигурност у позицији унутрашњег закона самства (дијалектика идеала и жеље) хита да потврди у сигурности јунака у свету (мртва жена као Павлов знак у свету). (Ломпар 1995: 56-57)

Поступање Павлово према Ђинђи Зековича первертира ову устаљену схему, јер једино Ђинђа у сажаљењу не види секс, него управо хоће сажаљење (зато и јесте јагње), али једино са Ђинђом Павле и не општи путем сажаљења, већ ригидним ставом *pater familias*-а одбацује њен захтев, гонећи је тиме у самоубиство. Тај позив понавља ситуацију из сна, где Ђинђа такође тражи од Павла сажаљење, само што у сну Павле захтев прихвата, узимајући је у заштиту, док при сусрету остаје резервисан и непоколебљив, а колебање наступа тек накнадно, у препричавању догађаја:

Ражалашћен њеном младошћу, Исакович јој онда, тужно (курзив Ђ.Р.), рече да потера има да крене и да ће стићи сигурно Зековича. А она му се приби уз груди, мољакајући да само данас не креће потере, а сутра колико оће. Ко те види, нака? *Смилуј се! Зар ти пандур над женама* (курзив Ђ.Р.)? Зар Вас није добро и верно служио Пеја? Ти нам обећа у Русију преселит нас. Имали смо и кућер и кућишта. А погледај ме сада. У нас више нема, нака, ни гуња, ни сукна, ни опанака. *Зар не видиши да сам права просјакња* (курзив Ђ.Р.)? Па зар и тај кућер да ми узме она накарада? [...]

Жена убичина, међутим, пратила га је као сенка.

Није знао шта му би, али се, изненада, сав, измени, према њој, узео је за руку и рече јој, као да јој је брат рођени: Не плачи, Ђинђо! Ајс! Ти ћеш у нашу кућу! Ајс! У кућу, Исаковича (курзив Ђ.Р.)! (Црњански 1966 II: 247-248)

Ова закаснелост Павлове рекације, која је само у сну правовремена, а на јави се појављује тек у *причи о догађају*, показује, како то и Ломпар примећује, ограничење и симулантски (продужени, усиљени) карактер осећаја сажаљења у Павлу, не само према жени која од њега сажаљење захтева, него и према властитом национу и његовој судбини:

Павлово делимично саосећање са сународницима потребно је њему као подлога за привид метафизичке конструкције која се *не живи*, веч *прича*: прича о удесу је заклон пред нужним консеквенцама онога ко у животу треба да одговори на изазове националног удеса. Прича о удесу је, дакле, бекство од светског присуства самог удеса. Неподударност између Павлових рефлексива о национу и његовог делања *пред сликом беде својих сународника* (курзив Ђ.Р.), показује да је за Исаковича национални удес предмет рефлексива, дој је јунак у збивању склоњен од последица тог удеса. (Ломпар 1995: 23)

4.2.4. „Лажни спаситељ” и фалсификована кривица

Одгођени смисао сажаљења једнако је присутан у односу према Ђинђи и у односу према национу, али је то и знак да се позив на сажаљење упућује Павлу, што значи да и

Ћинђа, као и национ и Исаковичи, имају поверење у његову заштитничку улогу и у његово апостолско послање, због чега је и простор заштите, Русија, именован сходно Павловим метафизичким пројекцијама. Питање је, међутим, зашто би Ћинђа ишла у Русију, јер је Павлова забрана Трифуну да у Русију оде, преломни моменат њене одлуке да се убије, ако је, као браколомница, одбачена од национа, а зна да ће је и Трифун, у неком тренутку, у Русији одбацити? Ћинђино виђење Русије, као простора спасења, није истоветно колективном сну о Русији, будући да је Ћинђа из колектива изопштена, па мора постојати неки други разлог због кога је Русија и за Ћинђу Зековича „обећана земља”. Тај разлог се посредно открива већ у сну, али бива јасним тек на крају разговора, који Павле препричава Исаковичима. У сну, Ћинђа говори у множини, када Павла подсећа да *им* је обећао пресељење у Русију. Множински облик могао би бити идентификација са национам, јер је у сну Ћинђа заступник националних жеља, као што би се могао односити на њу и њеног мужа, Пеју Зековича (та је двојна могућност наглашена у Ћинђиној изјави Павлу да су „имали и кућу и кућишта”), који у сну није мртав, већ жив. Изненадни прелазак на облик једнине „А погледај *ме* сада.” има двоструко значење. Најпре, обликом презенте, једнина сугерише Ћинђину ситуацију напуштености у сусрету са Павлом, јер остаје и без мужа и без национа. Али, жеља за заштитом и одласком у Русију остаје, што значи да постоји и разлог за тим одласком као разлог „за другог”. Тек на крају Павлове приче, овај се разлог открива:

Варвара, међутим, запита Павла, а где су њена деца?

Павле јој онда исприча, како та млада жена, са Зековичем, деце није имала, *а верује зато, што је проклета. Зекович је оставио стару мајку и отишао са Ћинђом у Потиски округ, кад је Ћинђа, за њега одбегла* (курзив Ћ.Р.).

А што се тиче Ђурђа, каже му да је он, Павле, тој жени, рекао, *још сто пута, да јој нема спаса у сузама* (курзив Ћ.Р.). Да ће она – *крај свега* (курзив Ћ.Р.) – бити од Трифуна узета, у арест одведена, у Дрниш отерана, и прочита.

Претио јој је, вели, свим могућим казнама (курзив Ћ.Р.).

Али се она тужно осмехивала [...]

По богу да јој је брат, *зар није могао да помисли, и прочита у њеним очима* (курзив Ћ.Р.), да томе, што не може да оде од Трифуна, може бити сто узрока, али да је један главни. *Она је у Зековича била нероткиња, али ето, у Трифуна занела је одмах, а како јој баба Ананијева тумачи, родиће, кроз седам месеци* (курзив Ћ.Р.). Па куда да иде таква? (Црњански 1966 II: 411-412)

Као што Нађа, у *Роману о Лондону*, одлази у Америку, да се спасе од живота у Лондону, тек када постане носећа, те своју трудноћу види као једини разлог да може напустити Рјепнина, јер тада постоји Други због кога се вреди спасавати²⁸⁴, тако је и Ћинђин одлазак у Русију предодређен могућношћу да се тамо може живети за сопствено

²⁸⁴ „Када бих имала дете, пристала бих да одем у Америку – да вас се одрекнем, Ники – живела бих за ваше дете и причала му о његовом оцу” (Црњански 1971 I: 74). По Ломпару „Ако нулту тачку представља кнежева мисао о самоубиству, онда новац који је Нађа донела у кућу и, посредно, њена жеља да имају дете представљају прекидање нарративне инерције и обележавају *тачку плус*, која активира бројне могућности удаљавања од линије *приче*, значајно је компликује, јер нуди *нарративне* импулсе који могу удаљити Рјепнина од самоубиства” (Ломпар 2005: 355-356).

дете.²⁸⁵ Павлова ужасност када чује вест о самоубиству Ђинђе Зековича јесте ужасност човека који зна да је овај порођај онемогућио и да је мајку одвојио од детета:

Павле је био, очигледно, толико згранут, том вешћу, да је био занемео. Седео је, пред њима, погнуте главе, и није ништа више питао [...]

Ђурђе је почео да прича, до ситница, како су нашли ту несретницу, што је отишла у Бегеј. Како је њен муж, Зекович, из Махале, бежао. Како су га убили, у врбаку, на Тамишу, и како је Трифун довео ту младу удовицу у кућу. И њега је, каже, обузело, неко лудило, као и његову Кумру.

Зачудо, Павле се, брзо, променио (курзив Ђ.Р.).

После кратког ћутања, наставио је да се распитује, о онима који крећу у Русију, као да ништа није било. Само се, још једном, као прену, *и рече, мукло, да ће заувек жалити ту несретницу, која оде у воду, оде на други свет, са дететом под срцем* (курзив Ђ.Р.). Али је, после тога, наставио запиткивање, *као да је, и то, било на прошло* (курзив Ђ.Р.). (Црњански 1966 III: 104-105)

Изненадна промена расположења, од запрепашћености Ђинђиним самоубиством, до смиривања и одбацивања трауматичног догађаја лајтмотивском реченицом „било па прошло” која обележава Павлово преображење на путу у Русију, као да наговештава појаву лудила у њему, јер „у породици Исакович, причало се да је – са поласком у Русију – Павла Исаковича, настала, у њему, велика промена. Променио је био и своју нарав, и своју душу. И осмех је свој променио. Смешао се безумно” (Црњански 1966 III: 170). Ако је то лудило аутентично и ако заиста ставља Павла са оне стране разума, онда ни однос према Ђинђи Зековича не би могао задовољити успостављање хамлетовске парадигме, јер Офелија губи разум, тоне у заумност и у суицид, али Хамлетово лудило је само глума, улога, позориште. Међутим, Ломпарово виђење Исаковича као рефлексивног јунака, који верује у причу, како би фикцијом надоградио хендикеп краткотрајности свог осећаја сажаљења, враћа нас Хамлету, па би остатак у рефлексиви или прецизно оцртан механизам одбране у коме рефлексивна амортизује трауматичност доживљаја, значио да Павле све до краја романа чува хамлетовску позицију, иако се на крају чини сасвим безумним.²⁸⁶ Амплитуда промена у

²⁸⁵ Блискост двеју јунакиња огледа се управо у постојећој алтернативи између (офелијанског) суицида и живљења „за дете”. Иако је у *Роману о Лондону* та алтернатива тек овлаш означена, она је у литератури већ препозната у симболичким сликама Нађиног огледања које импликују затомљено и тек наговештено, али и на тај начин уприсутњено везивање Нађе за Офелију: „Јер ако Нађа наликује Шекспировој Офелији у моменту воденог огледања, то би се угледање, као нужност проистекла из власти једне симболичке метапортретизације, могло продужити у моменат испуњења Офелијиног сижеа. Али ово продужавање открива и разлику у односу на утопљенички образац, јер импликује бебу као један остатак” (Николић 2019: 339).

²⁸⁶ Треба приметити и то да се реченица „Било па прошло” („Било и битисало” у Винаверовом преводу (в. Гете 2017: 9)) појављује као лајтмотив Гетевих *Јада младог Вертера*, те да ова веза није нимало случајна, будући да се у Гетевом роману диференцирају два стања, полуделост као малоумност, код младића који је некада службовао код Лотиног мужа, а полудео због љубави према Лоти, и Вертерова суицидална лудост, која захтева да се створи ситуација поетолошког потврђивања Лотине љубави и да се суицид изврши са романтичарском вером у онострани сусрет у љубави (у поетици). Ако је *Друга књига Сеоба* „Рађање романце о национу” (Јерков 1992: 59) како свој рад насловљава Александар Јерков, она је такође и прича о немогућности и неостваривости романтичарског сусрета са мртвом женом. Да је такав сусрет и даље могућ и да је поетички оправдан, Павле би морао афирмативно одговорити на суицидалну понуду „лажне императрице” да се обеси, јер је самац, или на понуду херојске смрти (иманентног суицида) у боју. Херојском смрћу потврђује се „романца” о национу, индивидуалним самоубиством „романца” у љубави. Павле, међутим, не умире у боју (макар је романескно знање немоћно да такву чињеницу „дозна” из преосталих докумената),

расположењу, када чује о смрти Ћинђе Зековича, варира у наглим скоковима и падовима, као да је Павле одиста луд, али је и то симулација лудила, рефлексивна одбрана од трауме, пошто ће смирење наступити тек пошто му Ћурђе поново исприча шта се све са Ћинђом дешавало. Ова ретардација у приповедању не би имала никаквог смисла, будући да је све што је испричано Павлу познато и читаоцу, па рекапитулација има функцију да у Павлу изазове смирење. Делује као да Ћурађ Исакович причом (бајком) успављује Павла, стишава у њему трауму, да би се расположење изнова променило када Павле чује да је Трифун љут на њега и да њега, Павла, сумњичи за Ћинђино убиство:

А кад Павле упита Ћурђа: „А шта сам му ја крив, дебели?“ Ћурђе поче да се снебива. Додаде, затим, *да би то била дуга прича* (курзив Ћ.Р.). Зна се само да је Трифун викао, да је Ћинђу, Павле, видео, последњи, у животу. Да је Павле био последњи, чије је речи слушала. Ко зна чиме јој је дугајлија претио? Ко зна зашто се, после тог разговора, избекумила?

Трифун сма тра да је Павле Ћинђин убица (курзив Ћ.Р.)!

Честејши Исакович на то *дрекну* (курзив Ћ.Р.): „Ја?“ (Црњански 1966 III: 105)

Смирење, које после приче наступа, претвара се у ужас, јер Павле у Трифуновој оптужби препознаје грех који и сам потискује, кривицу за Ћинђин суицид, па када Ћурађ оптужбу изрекне, не желећи да је препричава, јер би то „била дуга прича“, изостаје ефекат причања, а траума се изнова огољује, што доводи до нове, нагле промене Павловог расположења. Изјава да ће ту жену, које је са дететом отишла у воду, на другу страну, вечно памтити, значи да се траума причом не брише, већ да и даље постоји и тиња у Павловој подсвести, чиме приповедач дошаптава читаоцу, да прича о Ћинђи није завршена и да ће се та жена опет појавити у роману и у Павловој свести, до чега, по пристизању у Русију, и долази, препознавањем Ћинђе у Јулијани Вишњевској. На Павлову осорност и увреду да је *курва* Јулијана Вишњевска одговара претњом да ће се утопити:

Пребледела као крпа, госпожа Јулијана онда рече да ће Вишњевском рећи оно што је рекао, али што је о њој, рекао, ником неће рећи, јер говори као ћуран помодрео, навикао да га мазе оне, које му перу пресвлаку. Зна она, од постмајстера Хурке, у чијем је загрљају, у Токају, љубост налазио. Није њу Вишњевски добио, као дрољу, него кад је њеног мужа упропастио, и, у арест отпратио, а њу, у Токају, без заштите задржао. Ишла је она, од јутра до мрака, поред реке, и тражила место, где су вирови најдубљи, плачући над самом собом, али, ето, *није јој се ишло у воду* (курзив Ћ.Р.). Млада је. *Није имала субштанцију, да заврши живот у бунару* (курзив Ћ.Р.).

У тренутку кад то чу, Исакович је био почео да гура госпожу Јулијану – уз реверенцију – на улицу, али претрну. Пред очи му искрсну Ћинђа Зековича, *коју је у Бегеј отерао* (курзив Ћ.Р.), кад је, тако, и њену љубав, прејудицирао. Устукну, дакле,

а царичину понуду одбија јер у себи освешћује постромантичарски налог да може имати само оно што је мртво (мртву жену и мртво дете са њом). Уколико нема самоубиства и нема вере у сусрет који оживљава „романцу“, морало би бити лудила, али је и лудило деконструисано присуством самосвести и рефлексивности, па Павле Исакович пребива у стању изолованости, које другима изгледа као полуделост, безумби смешак, а заправо је осорност на нешто што се у себи, изнутра има, до чега приповедање, нити Црњанскова модернистичка поетика више не могу допрети.

као опарен, а затим узео госпожу Јулијану под руку, па изиђе са њом из куће, тако, да га је, Петар, и Трифун, тражио. Куд је отишао? (Црњански 1966 III: 332)

Ако је освешћење кривице у разговору са Ђурђем, у Токају, водило Павла из раздражености у смирење, и опет у раздраженост, у сусрету са Јулијаном такве реакције нема. Напротив, Јулијанина претња самоубиством оживљава слику Ђинђиног суицида, али то присећање не узрокује појачани бес, већ изненадну сабраност и примирење. Опрезније поступање са Јулијаном, након претње, не значи само да Павле не жели да понови своју грешку са Ђинђом Зековича, него, пре свега, значи да је самоубиство Ђинђино постало у Павлу прошлост („било па прошло”), то јест прича и да временско удаљавање од догађаја умањује трауму кроз фикционализацију. Са друге стране, Јулијанина претња самоубиством није аутентична, јер иза ње не стоји захтев за заштитом, нити посестримска понуда Ђинђина да се Павле на њу сажали, као побратим, него прикривено деловање сексуалне жеље, па Јулијана суицидом прети само да би изазвала сажаљење које је пут ка коитусу, а не ка побратимској заштити:

Госпожа Јулијана се нађе, при тој наглој промени Исаковичевог понашања, према њој, у чуду. Није знала шта га снађе, али јој је било мило. Исакович је отпрати под расцветаним багрењем у Кијеву, као да прати Кумрију, у театар Енгелсхофену, пазећи, онако кракат, да иде укорак са женом коју је пратио, а којој је, кад она застаде, при растанку, чак и руку пољубио. Био је до тог дана *сасвим заборавио* (курзив Ђ.Р.) ону Трифунову сиротицу, покојну, која је завршила у Бегеју, а кад се сад сетио те жене, у Кијеву, клањао се и госпожи Јулијани, као да су ону Махалчанку, *у госпоже Јулијане кринолини* (курзив Ђ.Р.) извукли из воде, јадну, младу, удављену. (Црњански 1966 III: 332-333)

Рекреација сусрета са Ђинђом не може бити ништа друго до гротескно, фарсично поигравање изворном ситуацијом, која је за Павла заувек изгубљена, а сада му се јавља само као маска, коју му епоха, у лику Јулијане Вишњевски, додаје. Док је у сусрету са Ђинђом, предоцба да је та жена алапача, кучка и браколомница, пољуљана Ђинђином истинском смиреношћу и сузама, тако да кобила и кучка изненада постаје јагње, у сусрету са Јулијаном неће доћи до разуверења, јер Јулијана заиста хоће само коитус, али, пре свега, обмањује Павла како би га уверила у предстојећи долазак царице у Кијев. Међутим, колико је Јулијанина реакција неаутентична, толико је и Павлово смирење лаж, с обзиром на то да и сам Павле Исакович, смирујући се и тобоже спасавајући Јулијану Вишњевски од самоубиства до кога не би ни дошло, сажаљење црпе из лажи приче, а не из аутентичног присећања. Дистанца од догађаја допушта да се он накнадно „фалсификује”, те да се по потреби мења. За разлику од Ђинђе, која наивно и невино верује Павловом ауторитету и посматра га као парадигму патријархалне моралности, због чега и његово упозорење и грдњу узима са крајњом озбиљношћу, одлазећи у смрт, Јулијана прозире Павла, свесна недостатности његовога права да суди и пресуђује о њој као о курви и браколомници, јер *зна* шта је радио у Токају и са ким је то радио. Обратно, и Павле је сада сасвим свестан да пред собом нема Ђинђу Зековича, нити неку којој би могао изнова нанети зло као Ђинђи, па се театар игра са обостраним пристанком. Ако је сећање на Ђинђу у тренутку ускрело у Павлу Исаковичи, механизми фикционалног одаљевања трауме су тако узнатредовали, да се Ђинђа појављује само на тренутак, да би се одмах затим изгубила, постајући „као Кумрија” коју Павле прати „у театар Енгелсхофену”. Појава Кумрије, на месту на коме се

укрштају сећање на догађај са Ђинђом и фарсично „спасавање” госпоже Јулијане, значајна је, јер се овим посредовањем симболички трансфигурише Ђинђин лик ка оној визији која је Павлу неопходна да га ослободи трауме. Наиме, када оптужује Ђинђу за браколомство, Павле је такође оптужује и за то да жели да заузме место одсутне Кумрије и да се окористи њеним стварима. Отуда је за њега посебно шокантно сазнање да се Ђинђа утапа у својој сиротињској хаљини, то јест да не преузима улогу коју јој је Павле наменио како би оправдао свој прекор и како би могао оправдати своју кривицу за Ђинђино самоубиство.²⁸⁷ У поновљеном догађају-фарси, са господом Јулијаном, Павле се користи сопственом рефлексijом и анестезирајућом имагинацијом да би слику свог греха прекројио, Ђинђу накнадно поистоветио са Кумријом, а све преко Јулијане која јесте, као и Кумрија, браколомница.

Уколико би веза Јулијане Вишњевски и Ђинђе Зековича била заснована само на поређењу које треба да утврди неаутентичност поновљене ситуације и неаутентичност Павлове реакције на њу, прича о Ђинђи Зековича завршила би се потонућем у фарсу. Али постоји и дубљи разлог због кога баш Јулијана Вишњевски преузима Ђинђину улогу. Јер, зашто је потребно да се, у тренутку Варвариног порођаја, управо Јулијана појави као бабица, па да Варвара, „при свом порођају” добије „помоћ једне жене, којој се заиста није надала” (Црњански 1966 III: 328)? Шта је то што везује Варвару, Јулијану и Ђинђу Зековича? Говорећи Павлу да је са Трифуном занела, Ђинђа открива и разлог због кога није могла остати носећа са својим мужем, Пејом: „Павле јој онда исприча, како та млада жена, са Зековичем, деце није имала, а верује, зато, што је проклета (курзив Ђ.Р.). Зекович је оставио стару мајку (курзив Ђ.Р.) и отишао са Ђинђом у Потиски округ, кад је Ђинђа, за њега, одбегла” (Црњански 1966 II: 411-412). Користећи се трећим лицем, гласом наратора који препричава нешто што већ јесте прича о догађају, Црњански успоставља двосмисленост значења у питању на које Павле одговара, спомињући Ђинђино проклетство: „Варвара, међутим, запитала Павла, а где су њена деца?” (Црњански 1966 II: 411). Варварино питање односи се на Павлову причу, али је оно и аутореференцијално, јер је и Варвара, као и Ђинђа, у том тренутку нероткиња, па када се, кроз глас приповедача, постави питање „где су њена деца?”, онда то питање двоструко упућује и на Ђинђу и на Варвару. Рођење Варвариног детета у сенци је страха и зебње Петра Исаковича, да би се на том детету могла испунити тастова клетва:

Очекујући порођај целог тог маја месеца, у Кијеву, Варвара је, најзад, на сам духовски понедељак, у зору, родила Петру Исаковичу, сина.

Само, док је порођај Анин био лак, Варвара се мучила целог претходног дана и целе те, духовске, ноћи. Њени јауци и њен врисак били су избезумили Петра. Био

²⁸⁷ Никола Милошевић посебну пажњу обраћа на овај детаљ, јер се њиме раскрива (и у Павлу) кривица за Ђинђино утапање: „То да су тело Ђинђе Зекович нашли само у њеној „сиротињској, црној сукњи“, директна је оптужба против Павела Исаковича. Он је, наиме, пребацио Трифуновој љубавници да се користи стварима госпоже Кумре и тај прекор пресудно је утицао да Ђинђа Зековича себи одузме живот. Узрок Ђинђине смрти наговештава се и кроз Ђурђево саопштење да „Трифун сматра да је Павле Ђинђин убица“, после чега долази један кратак и у етичком погледу изванредно карактеристичан дијалог између Петра и Павла. Кад Петар каже Павлу да је Трифун уверен како је он, Павле, крив за Ђинђину смрт, честејши Исакович дрекну: „Ја?“ [...] Мада Петар не мисли озбиљно да је његов брат Павле Ђинђин убица, писац је тако подесио ток радње, а нарочито онај детаљ са „сиротињском, црном сукњом“ да се у читаоцу мора уврежити мисао о одговорности главног јунака за смрт Ђинђе Зекович. Посебан значај има то што Петар инсистира на Павловом апостолском угледу. Тиме се на нов начин потврђује идеја по којој и најбољи људи, у извесном смислу, и против своје воље могу бити убице” (Милошевић 2005: 304-305).

је уобразио да је и то клетва његовог таста, сенатора из Новаго Сада, и премирао је од страха да се дете не роди мртво. (Црњански 1966 III: 327)

На Ђинђи је клетва Пејове мајке, на Варвари клетва њенога оца, сенатора Стритцеског. Док разговара са Јулијаном Вишњевски, оптужујући је да је курва, Павле, као одговор, добија не само Јулијанину претњу суицидом, него и њену причу о злостављању и принудној удаји за Вишњевског: „Није њу Вишњевски добио, као дрољу, него кад је њеног мужа упропастио, и, у арест отпратио, а њу, у Токају, без заштите, задржао” (Црњански 1966 III: 332). Јулијана, дакле, не само да симулира ситуацију Ђинђиног самоубиства, већ и ситуацију злостављања, која самоубиству претходи. Као што Трифун Ђинђу узима преваром, на силу, тако и Вишњевски узима Јулијану, упропастивши њеног мужа. У троуглу Ђинђа-Варвара-Јулијана, Ђинђа и Варвара повезане су проклетством које одлучује о судбини детета, док је Јулијана посредник у овој вези који, са једне стране, омогућава да се Ђинђино самоубиство претвори у гротеску и да се Павлов грех релативизује, а, са друге стране, као бабица у порођају Варварином, да се проклетство испуни и да се роди дете, чији је хендикеп већ наговештавао да му нема дугог века, а да се сенаторова клетва одиста остварила. Помажући да се гротеска насели на местима која су упоришна за метафизику романа, Јулијана Вишњевски има исту функцију као и поједини ликови *Романа о Лондону*, које Ломпар назива „ђавољим адвокатима” (Ломпар 2000: 45), јер својим деловањем чини да гротескни постану и самоубиство, и мајчинство, и рођење. Све су то губици који се уписују у Павлов метафизички статус. Приставши да, у разговору са Јулијаном, порекне аутентичност Ђинђиног суицида, Павле мора да одбије суицид који му, на крају романа нуде Костјурин (херојска смрт) и императрица. Он, такође, кривицом за Ђинђино самоубиство, понавља губитак сопствене мајке, као што и у губитку Варвариног детета, коме ће, ако се роди мушко „наденути име Павле” (Црњански 1966 III: 139), губи себе као дете и себе као оца, јер је његов „удовички идеал” успомена на мртву жену са мртвим дететом, која остаје непролазна и наизглед је једина метафизичка константа која опстаје на крају романа.

4.2.5. Симболичко датирање суицида

Није случајно што се перипетије и неслагања у погледу употребе календара у роману, посебно одражавају и на покушаје да се одреди датум Ђинђиног самоубиства. У поглављу које се причом о сусрету са Ђинђом завршава, јасно је да Павле исте ноћи, након тог разговора, одлази из Темишвара иако „га је фамилија задржавала и молила да одлазак одложи, макар само на дан, два, док не виде Трифуна” (Црњански 1966 II: 413). Ако се из поглавља само посредно може закључити да је тај одлазак био на дан 28. августа 1752. године, јер сусрет са Енглесхофеном, у причи, пресеца два сусрета са браћом, од којих је први био претходне вечери, када су се Петар и Павле свадиле око Варваре, а наредни, следећег дана када се са Трифуном састају, након чега „Ана, жена Ђурђева, предложи *то вече* (курзив Ђ.Р.) да би можда требало ипак видети и ту Махалчанку”, па се „Договорише, дакле, да још једном позову, Ђурђу, Трифуна, а за то време да Павле оде до Махале и види шта хоће та паорка” (Црњански 1966 II: 407), онда се Павлов одлазак дереглијом, преко Бегеја: „Хоће, каже, још вечерас (курзив Ђ.Р.), да оде до Бегеја, и дереглија” (Црњански 1966 II: 413), поклапа са моментом Ђинђиног дављења у Бегеју, пошто Трифун сумњичи Павла за Ђинђино убиство, зато што ју је Павле последњи видео, што значи да се Ђинђа убија у временском распону између завршетка разговора са Павлом и повратка Трифуновог

од Ђурђа. Међутим, на почетку овог истог поглавља „Док је жив хоће да заспи на њеној руци испод багрема”, каже се:

Према једном писму болешљивог рођака Павловог, лајтнанта Исака Исаковича, у Новом Саду, изгледа да је Павле био у Темишвару, до последњих дана августа, године 1752.

Пошао је, каже, за Градишку и Митровицу, на дан светог мученика Мирона, а то је по новом календару био дан свете мученице Розалије, тридесетог августа. Био је уторак. И последња четврт месеца. (Црњански 1966 II: 395)

Ако је на почетку казано да је, према Павловим сопственим речима, а што је остало у документима Исака Исаковича, Павле из Темишвара пошао 30. августа, онда се датум на који поглавље упућује, а то је 28. август, не слаже са документом. Али, Црњансково додатно одређење датума као празника Светог Мирона, разрешава ову забуну, јер Павле никако не би могао рећи да је пошао на дан Светог Мирона, тридесетог августа, пошто је, по јулијанском календару, Свети Мирон седамнаестог августа. Уколико је разлика у календарима, у осамнаестом веку, једанаест дана, Павле би могао рећи само да је на дан Светог Мирона, пошао 28. августа, па се у одређивање датума меша приповедач, уводећи разлику од тринаест дана, која важи за моменат писања романа. Приповедач са намером уводи конфузију како би прикрио очигледну симболичку везу између Ђинђиног самоубиства и празника Велике Госпојине. Иако овај празник, по јулијанском календару, пада на дан 15. августа, време је у поглављу контаминирано приповедачевим временом, у коме је већ прихваћен грегоријански календар, па је, у том смислу, Велика Госпојина 28. августа. Исто тако, у поглављу се не појављује одређење времена по јулијанском календару, изузев када треба упутити на то да 17. август значи 28. август, у осамнаестом веку. Када Исаковичи задржавају Павла да не иде, него да остане још дан, два, Црњански нам управо сугерише да је та разлика од два дана битна, јер се у њој разрешава симболичка повезаност Ђинђине судбине са метафизичким значењем празника Успења Пресвете Богородице и са метафизичким идеалом Богомајке, који се у роману, и кроз ову везу, деконструире. Ђинђино самоубиство поклапа се, дакле, са празником Велике Госпојине, то јест са празником Успења Пресвете Богородице. Ако је Ђинђина жеља да у Русију оде узрокована њеном трудноћом, па у Русију треба отићи *због Другог у себи*, то јест *за Другим у себи*, та жеља се поклапа са Богородичиним успењем за сином, Христом. Ономогућавајући Ђинђи да оде и нагонећи је да изврши самоубиство, Павле Исакович спречава да се догоди *успење*, чиме поништава и метафизички идеал Богородице у себи, јер је тај идеал смештен у *мртву жену са мртвим дететом*. Истовремено, и Павле ће свој пут у Русију, пролазећи кроз Карпате, доживљавати као успињање, након чега ће, преласком границе, уследити силазак-пад, што значи да се ономогућавање Ђинђиног успења рефлектује на Павлов метафизички статус у целини. Ђинђин пад, наместо успења, јесте и Павлов пад у Русију. Црњански не спомиње празник Светог Мирона само да би оставио траг о датуму Ђинђине смрти, већ и да би указао на то да се значење двају празника поклапа, јер се 28. августа, по јулијанском календару, прославља светац *сличног имена*, Свети и Преподобни Мојсије Мурин, који се у монаштву преображава, из своје световне егзистенције разбојника и световног имена – Мојсије, у богоугодног човека – Мурина (в. Поповић: [Житија Светих за август – Страна 29 – Светосавље \(svetosavlje.org\)](#)). Дакле, поништавањем успења, Павле поништава и Мојсија, предводника у обећану земљу, у себи, те сноси кривицу и за Ђинђино самоубиство (за поништење идеала Богородице) и за неуспех сеоба. Током Павлове приче о разговору са

Ћинђом, на месту где Павле спомиње несрећну судбину те жене, Ћурђе Исакович, не могавши да издржи што Павле браколомницу брани, убацује се у разговор, иронизујући Павлово сажаљење: „Ћурђе се бунио да жена, која, матери шесторо деце, отима мужа, буде сматрана као несретна. „Е мој Пајо!” викао је Ћурђе. „Родила се та од оца гуслара. Па ти испаде Гоша!” (Црњански 1966 II: 411). Иронична употреба израза *госа*, на који Ћурђе очигледно мисли, у значењу кућевласника или господара,²⁸⁸ упућује на неуспелост Павла у тој улози, што, у вези са Ћинђом, значи ускраћивање сажаљења, јер, у сну, Павле Ћинђи нуди склониште у њиховој кући, у кући Исаковича, док на јави, својим крутим и одбојним ставом патријархалног господара, који наступа у име читаве породице (и заједнице), оставља Ћинђу без уточишта и посредно је нагони у смрт. Међутим, „погрешна употреба” овог појма, Гоша уместо госа, као и карактеристична омашка – велико слово на почетку именице, води нас Павловом сну о детињству где Павла Исаковича, као бебу, строга баба Гоша одваја од мајчине сисе.²⁸⁹ Ако је Павле према Ћинђи испао Гоша, то није само зато што га је Ћинђин плач смекшао, на шта циља Ћурђева упадица, него је то сугестија приповедача да Павле, отеравши Ћинђу у самоубиство и урушавајући идеал Богородице, урушава и метафизичку структуру властите христоликости, што се преноси и на сан о мртвој жени. Најзад, роман ниједну од ових поставки не формулише као општу, него сваки догађај има своје директне последице у самом роману. Последица Павловог поступка према Ћинђи јесте раздвајање Богородице од Христа, па ако се мајчинско не успије у трансценденцији детета, онда је мајка мртва, као што је мртва Павлова мајка или Павлова жена, као мајка, и као што умире Ћинђа Зековича. Ако је пак мајчинство у *Другој књизи Сеоба* мртво, онда се ни метафизика детета не може развијати у правцу симболичког оваплоћења христоликости. Ананијева баба, каже Ћинђа, предвидела је да ће се Ћинђино дете родити кроз седам месеци (в. Црњански 1966 II: 412). Како се Ћинђа убила 28. августа, њено би дете, да је остала у животу, било рођено 28. марта 1753. године. Тим датумом је обележен почетак поглавља „Рајевка је била пуна багрења и зујања пчела”: „Пред Ускрс, на дан уласка Господина Исуса Христа у Јерусалим, 28. марта, по старом календару, поменуте године, међаве су се претвориле у кише. Почињало је пролеће у Кијеву” (Црњански 1966 III: 306). Поглавље, у коме ће доћи до Варвариног порођаја, започиње датумом одређеним за порођај Ћинђе Зековича. Ипак, то није сасвим тачно, јер, док у случају Ћинђиног смоубиства имамо датирање по грегоријанском календару, Црњански сада наглашава – 28. март по јулијанском календару. Ово померање, као и чињеница да је почињало пролеће и да је био дан Христовог уласка у Јерусалим (Цвети), пред Ускрс, како каже Црњански, те да постоји усклађеност космолошке и хришћанске парадигме рађања и обнављања природе и живота, представља начин да се укаже на губитак метафизике у роману, јер је метафизичко, обнављајуће и васкрсавајуће (што би нови живот у Русији, у сваком погледу, требало да буде) везано за датум кога заправо *нема*. Као дан рођења детета, које симболизује Христа, а које се Павловом кривицом за смрт мајке, неће родити, тај 28. март, по новом календару, у роману не постоји, па ће Црњански, прелазећи са паралелне употребе грегоријанског и јулијанског календара на јулијански календар, где датум рођења

²⁸⁸ „*гбса*, -ѿ и *гбсо*, -а и -ѿ м арх. *господар; газда, богаташ*. • *свој* ~ (*бити, постати*) *независан, самосталан човек (бити, постати)*” (*Речник српскога језика* 2011: 203).

²⁸⁹ „Баба Гоша их је, после, испратила, далеко. А његова мати и она расташе се плачући. Момак један био је пошао са њима, све до скеле, да види како ће прећи. Кад су стигли својој кући падао је већ мрак. Мати његова љуби свекрву у прса и у руку, а он обиска, око врата, баби, Иконији. А кад га мати позва да га надоји, није хтео прићи. Не сме, каже, од Гоше. Оће Гоша да бије!” (Црњански 1966 II: 238).

Ћинђиног детета бива „испуштен”, упутити на немогуће Христово рођење. Космолошка перспектива поновног рођења природе, симболици се преусторјава ка васкрсењу (поновном рођењу), то јест пред васкрсење, што се односи на долазеће рођење Варвариног детета. Али, ако нема рођења, нема ни васкрсења, па ће се Варварино дете, названо Павловим именом, родити, без дугог века, „слабашно, жуто, ситно, збрчкано” (Црњански 1966 III: 334), као што се и утопљеница, у Павловом сну, жали: „Жуто ми је лице од попара” (Црњански 1966 II: 248). Док Ћинђа под воду одлази са дететом „под срцем”, Варвара се порађа тешко: „Гушила се и чинило јој се, *да ће дете родити из ребара* (курзив Ћ.Р.)”, а након порођаја, као риба, „Ћугала је [...], а имала, и очи, и уста – која су била велика” (Црњански 1966 III: 328). За дете, које се родило „са главом, као водењача” (Црњански 1966 III: 346), а „могли су да виде, колико је тело, у тог малог створења, смежурано, јадно, слабо, жуто. Тешка, *као пуна воде* (курзив Ћ.Р.), била му је само глава”, доктор, Трикорфос, говори да је његова дрхтавица „траг пакла. Жиг нашег порекла. Шала нечастивог с људима” (Црњански 1966 III: 346). Ако дете своју водену главу и слабашно, смежурано, жуто тело, носи као траг пакла и као игру Нечастивог, то значи да је и слика метафизике у *Другој књизи Сеоба* већ блиска, иако не идентична, виђењу света у *Роману о Лондону*, који је само једна шала ђавоља са људима (јунацима) који тим романом промичу. Траг пакла представља алузију и на Богородичин силазак у пакао, јер је Ћинђина смрт пад наместо успења Богородице, па је и дете, са свим телесним манама и гротескним изобличењима, плод, не кривице Варваре и Петра, нити тастове клетве, јер та клетва служи да се између Ћинђе и Варваре успостави симболичка веза, него је плод Павлове кривице и греха због Ћинђиног самоубиства. Црњански не говори о дану Варвариног зачећа, пошто „Она није знала ни кад је зачала, ни кад ће родити” (Црњански 1966 III: 327), али рођење сина пада на Духовски понедељак, у мају. Како Ломпар закључује:

Друга година испричаног збивања започиње рођењем, јер „очекујући порођај целог тог маја месеца, у Кијеву, Варвара је, најзад, на сам духовски понедељак, у зору, родила Петру Исаковичу, сина” (688) у нараторовом времену године 1950. и 1961. морају се за овај датум искључити, јер бележе духовски понедељак 16. V, а Духове 15. V. Како је то дан Пахомија Великог, који у овим годинама није записан, али га наратор изричито помиње, онда је нужно да овај духовски понедељак буде у години која зна и за дан Пахомија Великог. Сазнање да се Варвара „крајем маја придигла” (692) показује да је духовски понедељак био *пре* „краја маја”, што проблематизује и 1949. годину, јер је у њој духовски понедељак 31. V. У годинама 1955. и 1960. духовски понедељак је 24. V, што задовољава оба услова, јер је он после дана Пахомија Великог, а *пре* „краја маја”. (Ломпар 1995: 214)

Рођење детета, 24. маја, показује да се Варвара породила приближно девет месеци након Ћинђиног самоубиства. Иако Црњански не даје прецизне назнаке датума када је Варвара зачала, с обзиром на симболичку везу која постоји између Ћинђине смрти и Варвариног порођаја, Варвара је *могла зачети* истог дана када се Ћинђа убила. То је дан у коме се браћа, Петар и Павле мире, пошто су се претходног дана, око Варваре, свадиле у кафани „Код златног јелена”. Будући да, пре тог измирења, а након што је Петар изјурio на врата, сукобивши се са Павлом и Ђурђем, Ђурђе говори „како је нешто, између мужа и жене, зло, почело, одмах после одласка Павловог из Темишвара” (Црњански 1966 II: 382), а Варвара Ани саопштава да је „решена да иде, јер више воли да се оцу врати, него да је Петар убије, једне ноћи, као дрољу” (Црњански 1966 II: 385), оправдано је претпоставити

да се зачеће десило у ноћи помирења, 27. на 28. август, јер се породична хармонија изнова успоставља, па „Изгледа да је та риђокоса, *за једну ноћ* (курзив Ђ.Р.), успела, да, у души свога мужа, стиша сваку љубомору. *Нико није знао како* (курзив Ђ.Р.)” (Црњански 1966 II: 396). Али, ако је дан зачећа 28. август, зашто Црњански не заокружује порођајни циклус, усклађујући га са Ђинђиним самоубиством, као што то чини одређујући 28. март за датум којим започиње поглавље романа у коме се Варвара порађа? Померање датума на 24. мај потребно је Црњанском да би се дете родило на Духовски понедељак, због чега и не жели да открије тачан датум зачећа, већ га открива само посредно, алузијама. Духовски понедељак, са друге стране, могућ је као датум пророђаја, јер га од 28. маја, када се навршава девет месеци од Ђинђиног самоубиства деле само четири дана. Међутим, 28. маја тих девет месеци се *и навршава и не навршава*, јер се Ђинђа убија 28. августа по грегоријанском календару, а 24. маја се Варвара порађа, по јулијанском календару, као што се и седам месеци не навршава 28. марта, али је тај датум ипак стављен да би назначио седам месеци од Ђинђиног суицида. Символичка веза и даље постоји, али та симболичка веза сада надјачава разлику у календарима, па се месеци одбројавају од једног до другог календара, као да тих календара заправо и нема. Када симболичко датирање, у приповедању, надјача разлику у календарима, која се непрестано наглашава, онда се та разлика постепено обесмишљава, јер је обесмишљеност метафизике простора, у који Исаковичи доспевају, истовремено обесмишљавање преласка са једног календара на други. Те промене су сада у искључивој служби симболичких веза које откривају смисао приповедања. Варвара се, у ствари, и јесте породила девет месеци по Ђинђином самоубиству, јер духовски понедељак, 24. маја, долази девет месеци после 24. августа, који се у писму Исаку Исаковичу уопште не спомиње, али се зато спомиње да је, код католика то био дан Свете Розалије. Како Света Розалија није 30. августа, а то је датум на који писмо упућује, већ 4. септембра, у разлици календара, од 11 дана, која важи за осамнаести век, тај датум је, по јулијанском календару, 24. август. Невероватан је начин на који Црњански ствара хаос у поретку датума и календара, да би могао за сваку од тих варијаната да веже одређену симболичку линију збивања (догађаја). Избор духовског понедељка за „празник рођења” Варвариног детета наговештава да клетва која се на детету извршава није клетва сенатора Стритцеског, које се Петар толико боји и за коју мисли да се дететовом болешћу остварује, јер би то значило да ће Варвара остати нероткиња, а знамо да је у једној читуљи „доцније, записивала своју живу и умрлу децу” (Црњански 1966 III: 348). У ствари, дететова наказност и кратковекост последица су Павловог греха и (само)убиства Ђинђе Зековича. На духовски понедељак, на богослужењу, по распореду литургијског читања, чита се одломак из „Јеванђеља по Матеју”, део Христове беседе *након преображења* на Гори, *о детеубиству* (Свето јеванђеље 2017: 53):

10. Гледајте да не презрете једнога од малијех овијех; јер вам кажем да анђели њихови на небесима једнако гледају лице оца мојега небескога.

11. Јер син човјечиј дође на изнађе и спасе узгубљено.

12. Што вам се чини? Кад има један човјек сто оваца па зађе једна од њих, не остави ли он деведесет и девет у планини, и иде да тражи ону што је зашла?

13. И ако се догоди да је нађе, заиста вам кажем да се њој више радује него онима деведесет и девет што нијесу зашле.

14. Тако није воља оца вашег небескога да погине један од овијех малијех. (Библија, Нови Завет, „Јеванђеље по Матеју” 2001: 24)

Ако друга година збивања, у фабули Црњансковог романа, отпочиње рођењем детета, дететовом смрћу, 27. августа, затвара се година од Ђинђиног самоубиства:

При крају августа, Месец је, у Кијеву, те године, био све светлији, а у суботу, двадесет и седмог, на дан преподобног Пимена Великог, пун.

Уочи тог дана, Павле усни да му је дошла жена – и да га милује нежно, нежније него што га је икад миловала. Рече му да га она воли, а да га воли и Варвара, која плаче, јер је изгубила синчића.

Коме је била наденула име Павле [...]

Кад се трже из сна, на небу, изнад Кијева, било је још много звезда, а и оне су сјале и трепериле, у геометријским формулама, као неки ескадрони, који егзерцирају на небу, само што нису састављени од људи и коња, него месечине и бисера. Познао је ону међу звездама, која је зорњача.

Најежен и ражалошћен од сна, који је, те ноћи имао, питао се онако неиспаван и ужаснут, што се звезде, каткад, толико сјаје, тресу, зашто трепере? *Зар смрт – коју му је поп Микаило протумачио, утешно, као ситницу, као зрно песка у мору – има толику цену, и кад је само смрт једног, јединог, људског, бића, зар је то толики догађај, да га звезде обележавају на небу* (курзив Ђ.Р.)?

Пред вече, тог дана, дође порук у штапсквартеру, да је дете премијерлајтнанта Петра Исаковича, у Миргороду, умрло. (Црњански 1966 III: 367-368)

4.2.6. „Поседовање” мртвог – деконструкција метафизике и апсурдна вера

Смрт детета назначава прелом у схватању метафизике у *Другој књизи Сеоба*. Пратећи новозаветну хронологију Христовог рођења, смрти, васкрсења и другог доласка – Апокалипсе, која се удваја, захваљујући симболичкој вези између Ђинђиног самоубиства и Варвариног зачећа, Црњански ће предвиђени датум рођења Ђинђиног детета означити „пред Ускр”, па је Варварин порођај упоређен са васкрсењем, док Павле, у монологу, након пророчког сна, у коме му жена саопштава да је Варварино дете умрло, призива звезду зорњачу, новозаветни симбол Христовог рођења,²⁹⁰ али и Христовог другог доласка.²⁹¹ Звезда зорњача такође је и симболички знак једног од двају простора трансценденције у *Сеобама*, којим се приповедање циклично устројава.²⁹² Док је у *Дневнику о Чарнојевићу* утеха везана искључиво за космолошки обликован простор (природу и небо), а роман се завршава јунаковим погледом упртим ка висинама, у *Сеобама* напоредо постоје

²⁹⁰ „2. А кад се роди Исус у Витле-/јему Јудејскоме, за време-/на цара Ирода, а то дођу мудраци/ од истока у Јерусалим, и кажу://2. Гдје је цар Јудејски што се/ родио? Јер смо видјели његову/ звијезду на истоку и дошли смо/ да му се поклонимо” (*Библија, Нови завјет*, „Јеванђеље по Матеју” 2001: 5-6).

²⁹¹ „12. И обзрех се да видим глас/ који говораше са мном; и оба-/зревши се видјех седам свијећ-/њака златнијех// 13. И усред седам свијећњака/ као сина човечијега, обучена/ у дугачку хаљину, и опасана по/ прсима појасом златнијем// [...] 16. И држаше у својој десној/ руци седам звијезда, и из уста/ његовјех излажаше мач оштар с/ обје стране, и лице његово бија-/ше као што сунце сија у сили/ својој” (*Библија, Нови завјет*, „Откровење Јованово” 2001: 251).

²⁹² „Чињеница да је радња у *Сеобама* сном обрубљена лако се доводи у везу са једном другом појединошћу: почетна и завршна глава – што иначе није тако чест случај у роману – носе исти наслов. Он гласи: „Бескрајни, плави круг. У њему, звезда.“ Бескрајни плави круг са звездом очито није што и звездани небески свод: први представља симболичку стилизацију овога другог. У то се лако уверавамо чим погледамо на којим се местима у тексту, којим ликовима и када појављује круг са звездом. А његово уношење у наслов и уводне и закључне главе упућује да то може бити средишњи симбол романа, наине онај чије се значење распростире на текст у целини, на укупну слику (књижевни модел) света коју *Сеобе* собом доносе” (Петковић 1996б: 135-136).

космолошка и географска (геофилијска) трансцендентна перспектива, при чему оба ова простора чувају свој метафизички (модернистички) статус, јер у њима нема, као у *Другој књизи Сеоба*, приповедачеве интервенције која би показала деконструисано наличје трансцендентног идеала. Ако се Вуку Исаковичу тумарање по туђим земљама и у туђим ратовима, за туђ рачун, и чини бесмисленим, он кроз бесмисао *пролази* у стању сна, а тај сан своју енергију црпе из „нетакнутих” пространстава о којима се снева и у која би се, једном, ипак, могло отићи:

Одселити се треба зато, *отићи некуда, смирити се негде* (курзив Ђ.Р.) на нечем чистом, бистром, глатком као површина дубоких, горских језера, мишљаше, док је ознојен лежао крај својих паса, који су дахћући хватали муве, испружени по слами. Отићи са осталима, и са патријархом, из онога блата, из непрекидних ратова, служби и обавеза. Живети по својој вољи, без ове страшне збрке, идући за својим животом, за који се и родио. Идући нечем ванредном, *што је као небо осећао* (курзив Ђ.Р.) да све покрива и завршава. (Црњански 1966 I: 257)

Павле се, међутим из сна буди ужаснут, па када од себе одбацује сневано епском формулом „да је сан лаж, а Бог истина” (Црњански 1966 III: 367), онда Црњански тиме жели да нагласи да га ипак „обузе нека слутња” (Исто), али и да „је био као громом поражен, да му се сан испунио” (Црњански 1966 III: 368). Сан који се испуњава води ужасу, док метафизички сан Вука Исаковича, сан о Русији, који Павле интензивно проживљава у Карпатима, пре преласка руске границе, постаје варка, фатаморгана: „Кијев је био место, које, и непознато, дочекује, као познато. Исаковичу се указа као нека фатаморгана, лепа, у снегу” (Црњански 1966 III: 204). Ужасавајући сан, мора, јесте сан који испуњава слутњу. То су пророчки снови које приповедање потврђује. Павла Исаковича не умирују, као Вука, снови, умирују га бајке, приче, због чега је и коначан разлаз између јунака и романа на ономе месту на коме Павле апсурдно наставља да верује у бајку и када приповедни ток бајковиту подлогу сасвим деконструише. Дискурс се уписује у метафизику као приповедање и као прича, па је њихово размимоилажење један од основних знакова Црњанскове пост-модерне: Док су у *Сеобама* простори метафизичке (космолошке) вертикале и (геофилијске) хоризонтале раздвојени, у *Другој књизи Сеоба*, они се спајају, кретањем, сеобама, којима је космолошки оријентир звезда зорњача, а географско исходиште насеље еденског имена, Рајевка, што одговара и путовању мудраца на исток у сусрет тек рођеном Месији: „Гдје је цар Јудејски што се родио? Јер смо видјели његову звијезду на истоку и дошли смо да му се поклонимо” (*Библија, Нови Завет*, „Јеванђеље по Матеју” 2001: 6). Ипак, иако се у подтексту Павловог монолога налази слика Христовог рођења, он „познање” звезде зорњаче не везује за живот, него за смрт, питајући се: „зар смрт има толику цену, и кад је само смрт једног, јединог, људског, бића, зар је то толики догађај, да га звезде обележавају на небу” (Црњански 1966 III: 368). Павлово питање не односи се на догађај рођења, већ на други долазак – апокалипсу. Иако је „цена смрти” и васкрсење, *апокалипса* је заправо догађај у коме се Христов повратак космолошки обележава: „Ја Исус послах анђела својега да вам ово посвједочи у црквама. Ја сам коријен и род Давидов, и сјајна звијезда даница” (*Библија, Нови Завет*, „Откривење Јованово” 2001: 267). „Један, једини човек” је Христ, јер „Бога нико није видио никад: јединородни син који је у наручју очином, он га јави” (*Библија, Нови Завет*, „Јеванђеље по Јовану” 2001: 95), али је један, једини и модернистички јунак у *Дневнику о Чарнојевићу*, „Један једини човек. Један младић у свету” (Црњански 1996: 156). Однос бројивог и небројивог, као однос Једног и

мноштва, поставља питање смисла метафизике и питање смисла модернистичке поезике, а у одговору на то питање крије се и онтолошко исходиште романа, јер када Павле, сумирајући свој живот, каже да „человјек треба да живи бесмислено, као и животиња, звер, биљка” (Црњански 1966 III: 475), он се опредељује за небројивост, па, самим тим, и за бесмисленост, али то препуштање ништавности није потонуће у бесмисао ако је „Вани био у праву” (в. Црњански 1966 III: 476), због чега у Павлу истовремено егзистирају нихилизам и апсурдни смисао, пошто и Вани каже да је *утеха у смрти*²⁹³. Нихилизам Павлов јесте вера, упркос апсурду постојања. Стога, Бог постаје „мађионичар”, а трансценденција „дело мађија”, као у бајци: „Павле је, кад су му братенци долазили и посећивали га, говорио: Види му се, каже, да неке мађије владају у људском животу, а не Бог, нити воља људска” (Црњански 1966 III: 475).²⁹⁴ Спој рађања и апокалипсе за резултат има апокалиптичко рођење нихилистичког јунака. Безбројне звезде на небу „у геометријским формулама, као неки ескадрони, који егзерцирају” (Црњански 1966 III: 367) обесмишљање су идеала херојске смрти, у боју, на коњу, а смрт детета дозива, по први пут, и сумњу у идеал мртве жене и веза које се између смрти и живота не прекидају:

Његови братенци, Ђурђе и Петар, и њихове жене, млади су, па ће имати, *пored мртвог синчића* (курзив Ђ.Р.), ваљда и живу децу, па ће се смејати, једнога дана, и Месецу, на небу. Једино ће он, међу његовим братенцима, остати, без деце, сам, удов.

Са њим ће изумрети једна грана Исаковича, у Срему.

Жену, коју воли, има мртву (курзив Ђ.Р.).

А њихово дете, исто тако, није живо (подвукао Ђ.Р.). (Црњански 1966 III: 368)

²⁹³ „Поп се онда *загледа некуд у даљину* (курзив Ђ.Р.) и престаде да пије. Смрт, каже, као материна рука, успаваће и грешника и блудника и *убицу* (курзив Ђ.Р.). Капетан њега узалуд плаши, ако га плаши. Смрт је, каже, толико моћна, свемогућа, као море, које све нас односи, као зрна песка, са обала мора Адријанскога. Нема пакла, нити ће он горети у паклу, или ико други. Све што беше у животу, смрт брише, као мати сузе детета” (Црњански 1966 II: 297).

²⁹⁴ „Зависно” од докумената, архива и сведочења, Црњансково приповедање у *Другој књизи Сеоба* мора се прекинути када се архиви исцрпе и када документи више не могу да посведочују даљу судбину Павла Исаковича. Тиме се приповедач препознаје у епохално-поетичком налогу који пост.модерно приповедање везује и ограничава за поуздано историјско знање. То је, у метаприповедном смислу, још једно, можда и најважније, „преклапање” или пресликавање двају епоха, једне, из које се јавља приповедач, и друге, у којој се одвија радња романа. Просветитељско схватање историје је такво да сазнање о прошлости гради на опозицији разума и имагинације, односно аутентичних докумената (оних докумената који су истиноносни, којима се може веровати) и митова, легенди, бајки: „Просветитељи су вјеровали да је основа сваке истине разум, али и његова способност да суди о производима чулног искуства и да из таквих искустава извучи истинску садржину *на супрот* ономе што је сугерисала имагинација [...] Човјек само треба да употреби свој здрав разум да би одвојио истинито од бајковитог, производ чулног искуства на које упућује разум, и исти такав производ у историјским записима насталим под утисцима имагинације. На тај начин долазило се у прилику да се раздвоји истинито од бајковитог, и затим да се напише историја у којој ће се једино истинити елементи сматрати „чињеницама” помоћу којих се онда могу изводити општије интелектуалне, моралне и естетске истине” (Вајт 2011: 63). Бајковити почетак романа има функцију да у роман учита бајку, као жанровску подлогу, али и да иронијски дистанцира приповест од „билости” бајке: „Друга књига Сеоба, према томе, почиње уводном формулом као бајка. Та формула добија ироничан призив јер не сведочи само о идеалној прошлости, већ »било једном« заиста има смисао пролазности” (Јерков 1992: 85). Међутим, одвајањем јунака, који тоне у бајку и који се више не може приповедати, од приповедача који надаље мора поштовати ограничења створена непотпуношћу архивских извора, Црњански оставља места имагинацији, бајковитости, литерарности и фикцији, смештајући их у неприповедиво и немогуће, али и даље бивајуће и постојеће, са оне стране наративно и умно досезивог.

Модернитичко самство јунака, јединственост у христоликости, преображава се у самство у бесмислу. Сада, када је Варварино дете мртво, и када је (и симболички) мртва Ђинђа-мајка, са својим дететом, Павле има само мртву жену и мрвог сина. Отуда је закључак, на крају романа, да је Павле „своју жену, и мртву, све више волео, само је престао да о њој говори” (Црњански 1966 III: 470) доказ више да приповедање „не подржава” метафизички идеал Исаковичев, па се о њему више не може говорити, док Павле тај идеал и даље чува и интензивира, али у себи, *не спомињући га*. Метафизика, изван говора, сасвим затворена у самство, губи сваку могућност оспољене комуникације (са другима у роману, са приповедачем), па Павле Исакович верује, иако *има мртву жену са мртвим сином*.

Хамлетовска парадигма доследно је развијена померањем самоубиства из егзистенцијалног у симболички регистар. Као што у *Хамлету* Офелијино самоубиство не постоји као непосредни догађај или доживљај, већ бива саопштено посредно, Гертрудиним препричавањем Офелијине смрти, тако се и о Ђинђиној судбини сазнаје тек путем Варварине и Ђурђевог приче, у Токају. Ђинђа, у роману, заправо и не постоји као део романесног збивања-стварности, већ је њена појава искључиво везана за различите облике фикционалног уприсутњења, од Павловог сна, преко Павлове приче о сусрету, Ђурђевог и Варварине приче о суициду, до симболичке трансгресије којом се последице њене смрти одржавају на метафизички статус романа у целини, јер се у смрти Варвариног детета препознаје губитак метафизике у роману, а у поређењу Ђинђе са Јулијаном Вишњевски, врши се дијаболичка карикатурализација трансцендентних упоришта *Друге књиге Сеоба*, међу њима и самоубиства. Ако је у *Хамлету* потребно да Офелија учествује у збивању, како би се нагласила апсолутна разлика у односу према њој пре и после њене смрти, где се, у „раду жалости”, и надгорњавању Хамлета и Лаерта на Офелијиним гробу, из злостављања прелази у обожавање, у *Другој књизи Сеоба*, Ђинђа је у потпуности фикционализована како би се подцртао фантазмагорични карактер сна о мртвој жени, и то оног дела сна у коме се успомена трансцендира. Сан о мртвој жени онтолошка је константа романа, чије су варијабле ликови жена које кроз Павлов живот пролазе, мењајући и изобличавајући почетни доживљај Катинке, у сну, и утичући на то да се, у коначници, сан трансформише у бајку. У подели женских ликова на ликове жеље и ликове идеала, ликови идеала имају улогу да Павла вежу за успомену и тиме му онемогуће да своју жељу инкарнира. Поред антагонизма који очито постоји између ове две групе ликова, и ликови идеала се изнутра раслојавају, па, ако једна линија (Ђинђина) води затварању метафизике у фикцију, друга линија, коју представља Јока Стана Дрекова, отвара се ка могућој реализацији, стојећи на самој граници ликова идеала и ликова жеље. Иако је Павлов став да „на путу у Русију, није било за жену места” (Црњански 1966 II: 192), ипак би ту жену са зеленим очима „да може, понео као кап воде на длану” (Црњански 1966 II: 349). То да Павле не може да са собом поведе Јоку Стана Дрекову не значи да међу њима постоје препреке у поретку патријархалне културе које не би овај одлазак допустиле, већ да у Павловом бићу та немогућност столује као попуњеност места на које не може доћи нико други до трансцендентни идеал мртве жене. Пре него што ће почети да мисли на преминулу жену, Павле се сећа да за њу, у његовом животу, до тада није било места:

Месецима, дакле, та млада жена, која му је умрла на порођају, није у његовим мислима, у његовом сећању, у његовом животу, имала никаква места. Зар је треабло да се појави једна наказа, као тај Гарсули, па да га сети да је она постојала, да је са њим живела, да није никаква утвара? (Црњански 1966 II: 55)

Уколико се мисао на мртву жену, која није утвара, појављује као поразно сазнање „да га та наказа (Гарсули – прим. Ђ.Р.) сети мртве жене” (Црњански 1966 II: 51), сазнање о њеној утварности, да има мртву жену и мртво дете, искрсава, при крају романа, опет поводом једне „наказе” – поводом смрти Варвариног изобличеног детета, а та смрт је (у симболичком смислу) последица Павлове кривице за самоубиство Ђинђе Зековича. Места нема за Јоку Стана Дрекову, пошто само она, утеловљењем, може да у потпуности замени сан о мртвој жени:

Док је сваки пут кад се жеља пробије до света идеал обезбеђивао јунаку прибежиште у сећању на мртву жену (отуда су Павлова сећања честа), сада остварени идеал доводи јунака у положај огољене жеље. Ако се само у односу на мртву жену и Јоку Стана Дрекова Исакович поставља *активно*, онда Црногорка из лазарета поништава онај основ који Павла преко сна повезује са метафизичким јунаком. Јер, ослобођен мртве жене у свету и у жељи, он је назаштићен законом и почиње да постоји у једнозначности љубави, која, међутим, не дозвољава ауру метафизичког јунака. (Ломпар 1995: 61-62)

Зато Павле и мора да одрекне Јокино постојање, јер простор у њему може заузети само оно што је пребачено у оностраност бивања, у сећање. Али, Јока Стана Дрекова није једина у односу на коју се, спрам идеала мртве жене, Павле поставља активно. Он је активан и према Ђинђи Зековича. Мада је колебљив док о њој браћи говори, очигледно је да у разговору остаје доследан и захтеву и претњи којима Ђинђу нагони у суицид. То што Павле остаје глув на Ђинђине молбе и слеп да не може да прочита у њеним мутним очима оно што је, по њој, очигледно, да она у Русију мора, јер носи дете са Трифуном, значи да се однос према Ђинђи супротставља односу који се жели изградити са мртвом женом. Претпоставка те љубави, са преминулом Катинком, јесте уверење Павлово да се везе са мртвима не прекидају: „Ушепртљивши, ни сам није знао зашто, хтео је некако, да јој да на знање да је смрт грозна, да дели живе од мртвих, *али да он ту поделу не признаје, да он, и мртву, воли ту жену* (курзив Ђ.Р.)” (Црњански 1966 II: 143). Међутим, ако не може да у Ђинђином замућеном погледу прочита истину, а то је истина смрти, јер је Ђинђа спремна да у случају ускраћења помоћи, почини самоубиство, нити да чује оно што она има да му каже, онда је Павле Исакович глув и слеп за смрт, па је и његова убеђеност у то да мртву жену и у смрти има и воли само илузија, јер, за разлику од јасног ослушкивања Цера, који за њима плаче, Павлу Исаковичу се „*чинило да чује њен шапат* (курзив Ђ.Р.) и да осећа њену руку, која га, по потиљку, милује” (Црњански 1966 II: 56) Ђинђин суицид раскриће другачију истину у роману, да се све везе живих и мртвих прекидају, а да Павле има само оно што је мртво, а не оно што је живо у смрти. Ово сазнање неће спречити Павла да и даље верује у љубав према Катинки, само што, на крају романа, веровање није подупрто непризнавањем поделе на живе и мртве, него је то вера упркос спознаји да су везе прекинуте. Када Лакан, поводом Хамлета, говори о раду жалости и о меморијалном дискурсу као предусловима за постојање апсолутног означитеља, он као да исцртава и позицију идеала мртве жене у Павлу Исаковичу:

Као што се оно што је одбачено из симболичког регистра изнова појављује у стварном, на исти начин и празнина у стварном, настала услед губитка, доводи до покретања означитеља. Ова празнина отвара простор за пројектовање недостајућег означитеља, који је од суштинске важности за структурирање Другог. То је

означитељ чије одсуство чини да Други изгуби могућност да пружа одговоре на ваша питања, означитељ који се једино може надоместити вашим сопственим месом и вашом сопственом крвљу, означитељ који је, у својој суштини, прикривени фалус. (Лакан 1977: 38 – превод Ђ.Р.)²⁹⁵

Ипак, ако је у *Хамлету* сцена на гробљу од одлучујуће важности, јер се кроз жал за Офелијом и агон са Лаертом, Хамлет враћа у дискурс и почиње да дела, Павле Исакович нема више куда да се врати, јер је његов губитак такав да га не може заменити дискурс који више не постоји. Он престаје да говори о мртвој жени, не зато што се боји подсмеха, већ зато што зна да га она не чује (Катинка је и иначе наглува). Павлово затварање у означитељ је такво да означитеља и даље има, за Павла, иако је заправо и за приповедање и за свет изгубљен.

Павлово сећање на Катинкину смрт, враћа нас офелијином комплексу, усложњавајући његова значења и симболички раздвајајући слике које се приликом анализе офелијиног комплекса обично узимају једнозначно:

Све до њених болних јаука, кад је почела да се порађа – *после тек седам месеци бременитости* (курзив Ђ.Р.) – све до њеног пада, кад поче да се превија, на земљи, Павле никад није био, пред светом, у просуству других, мек, нежан, према жени, и није хтео, пред светом, ни да је загрли, ни да је пољуби [...]

Павле није ни слутио да ће му жена умрети.

Она је, међутим, од првог тренутка, кад јој се то деси, *наслутила, да је то крај, и да јој иде смрт* (курзив Ђ.Р.). Гледала је мужа, немо, разрогаченим очима, а пред зору, после једне страшне ноћи, поче да га стеже за руку и да му шапуће и да се грчи. У мукама, док јој се тело напрезало, да прерано роди, уз јауке, које више нико, сем Ђурђа, није могао да слуша, она је, кад би болови само мало уминули, понављала своје луде реченице Павлу, да је живот исувише кратак, и да су, у браку, исувише кратко, заједно били [...]

Док ју је муж држао у рукама, шапћући јој, и љубећи је, пред свима, као да су његови пољупци могли да умање болове, који су били грозни, она, пред вече, роди. Дете је било мајушно, сиво, модро, мртво.

То јој нису рекли.

Била је изгубила свест и из ње је крв, као поток, липтала.

Ту крв више нико није могао да задржи. (Црњански 1966 III: 192)

Катинка рађа прерано, у истом року у коме и Ђинђа Зековича, по предвиђањима Ананијеве бабе, треба да роди свој дете. Као што смо већ напоменули, датум рођења Ђинђиног детета, смештен је у празнину унутар које прелазак са грегоријанског на јулијански календар у роману сугерише померање које датум чини непостојећим. После седам месеци рађа се Павлово мртво дете, а у року од седам месеци предвиђено је и да Ђинђа породи. Затварајући годишњи циклус, од Ђинђиног самоубиства до смрти Варвариног детета, Црњански заправо затвара једно симболичко кретање које захвата читав роман, започиње смрћу жене и рођењем мртвог детета, наставља се Ђинђиним суицидом и

²⁹⁵ „Just as what is rejected from the symbolic register reappears in the real, in the same way the hole in the real that results from loss, sets the signifier in motion. This hole provides the place for the projection of the missing signifier, which is essential to the structure of the Other. This is the signifier whose absence leaves the Other incapable of responding to your question, the signifier that can be purchased only with your own flesh and your own blood, the signifier that is essentially the veiled phallus” (Lacan 1977: 38)

нерађањем, а завршава Варвариним порођајем и смрћу Варварине наказне бебе, када Павле зна да има само мртву жену и мртво дете. Призор Катинкине смрти, њен предосећај да ће умрети и незауостављиво липтање крви које је односи са овог света, призива идентичну сцену умирања Госпоже Дафине у *Сеобама*: „Од ње је две недеље отицала крв и никакве јој бабице не помогоше” (Црњанки 1966 I: 182), а, кроз мотив Дафининог повампирења и сцену мајчине смрти у *Дневнику о Чарнојевићу*: „Тада, изненада, начух, на степеницама, да неко хоће мртво тело да прободу иглом, кроз срце. У мени нешто звизну као бич, окретох се и јурнух у собу” (Црњански 1996: 141). У *Сеобама* Црњански ће овај ритуал против повампирења изнова споменути, у вези са јављањима мртвог Лазара Исаковича, а након Дафининог браколомства: „Уосталом тако се и, главом сам, покојни Лазар Исакович јављао, као да је трговао оружјем по ваздуху, целу јесен, пре осам година, а све зато што му син није, по смрти, пробушио срце иглом” (Црњански 1966 I: 177). Ако код јунака који је и аутобиографско Ја приповедања, постоји жеља да се спречи пробадање мајчиног срца иглом, то је знак да је у *Дневнику о Чарнојевићу* модернистичко поверење у приповедање сачувано, јер ће се фигура мајке у роману непрестано јављати у својим симболичким трансформацијама, назначавачујући један од путева приповедног трансцендирања. У *Сеобама* мотив је већ измењен. Он се јавља, наговештавајући Дафинино повампирење, али и њену везу са Лазаром Исаковичем, јер ће Дафина бити сахрањена поред Лазаревог гроба, на брегу, који је уточиште и место смирења за Вука Исаковича: „Мудрост и спокојство, мир који је обузимао душу, полазио је отуда и стизао га, као да је, јашући ма куд, обилазио са својим хртовима све само та жита, из којих се, на брегу, тај гроб тако добро видео” (Црњански 1966 I: 134). На истом месту, једно до другог, сахрањена су два тела, за чији је живот и постхумну идеализацију везана утешна мисао и Вука и Аранђела Исаковича. Повампирење, међутим, уноси раздор у само биће приповедања, јер сада, поред идеализоване представе која затвара јунаке у метафизичко самство – у сан, постоји и узнемирујућа, вампирска егзистенција, која тела покреће „по туђој вољи и за туђ рачун”, а излази изван граница лакановског означитеља, насталог „радом жалости”, који је надоместак губитка „сопственим месом и сопственом крвљу” (Лакан 1977: 38). У *Другој књизи Сеоба* раздор је потпун, с обзиром на то да је мртва жена интериоризована, па је пражњење смисла сна препознавање повампирења у самом Павлу Исаковичу. Идеал сада не постоји модернистички, у напоредности Аранђеловог виђења Дафине и Дафине као вампира, већ је сасвим смештен у јунака као обмана метафизике која се претвара у вампира у јунаку и јунака претвара у вампира. Ни Дафина, ни Катинка не желе своју смрт, али имају предосећај да ће умрети, предосећај који Павле и Аранђел немају. То значи да смрт у женском не пребива као склоност женског ка смрти, него као везаност смрти, жене и воде у могућности да се смрт препозна, наслути. Зато Башлар и каже, цитирајући Шекспира: „Она је уистину створење рођено да би умрло у води. она је, како каже Шекспир, створење »вично том елементу«” (Башлар 1998: 110). Самоубиство утапањем, о коме Башлар говори као о офелијином комплексу, разликује се од шире успостављене везе воде (и водених токова) и женске смрти. У самоубиству се тај појам сужава. Дафина зна да ће умрети, али то није њена жеља, као што није ни Катинкина. Напротив, и једна и друга су очајне, јер им смрт гаси телесност. Особито је Дафинино очајање, у том смислу, наглашено, пошто слутња смрти, радикализује жељу за телесним животом и уживањима:

Осетила је само да су оне женетине: једна Туркиња и две сестре, Румунке, које пре није марила, а које су јој олазиле у кућу скоро сваки дан, да јој причају своја чуда која су чиниле са мушкарцима, имале право, јер су бар знале зашто су живеле.

Она им је завидела на развратном животу и прекомерним насладама, и у својим грозничавим мислима замишљала сцене њионог бурног живота. Онако, кко их је себи, по њиховом причању, представљала. (Црњански 1966 I: 272-273)

Када Башлар Офелијин комплекс представља сликом (пр)отицања воде, он наглашава опсесивно присуство једнога мотива који се, у књижевности, готово непрекидно појављује у делима која у себе укључују офелијанску смрт.²⁹⁶ Али, ако су смрт жене и вода међусобно повезани, јер је женско биће вична том елементу, то нам говори о смрти, која се у метафори (пр)отицања појављује као пролажење и неповратно осипање живота, а не о самоубиству. Ђинђино самоубиство није везано за протицање, него за *дубину*. Мутном, нечитљивом погледу одговара најдубљи вир мутнога Бегеја у коме се Ђинђа дави, а подстицај за суицид је *загађење*, Павлова претња да ће „загатити арест”, као што је и место одабрано за утапање, онај део реке који је загађен и где постоји брана на којој се мутна вода накупља. За разлику од Дафине и Катинке које смрт не интериоризују, Ђинђино биће већ пребива у смрти, то је биће *за смрт* када не може бити биће *за другога*. У Дафининим очима, модрим и плавим, нема трагова смрти. То су очи-огледала, бистре површинске воде, са којима се комуникација може остваривати јер оне позивају на рефлектовање себе у другом, позивају на очување Аранђелове илузије да метафизичка надградња Дафининог лика у сећању јесте и истина њеног бића, непролазне лепоте ослобођене смрти:²⁹⁷

Стаде тек онда кад дубље загледа у оћи госпоже Дафине која издахну, у два непомична, модра круга, боје зимског неба, хладног и чистог, који издалека беху мали, али који су изблиза расли и обухватили га целог.

Тај поглед му остаде једино, и његову боју никада више није могао да заборави. У издисању његове снахе, која више није могла да говори, и њему се учини као да се појављује високо небо. Као и његов брат, у *сну* (курзив Ђ.Р.), и он је над њом видео, ван себе од страха и жалости, плаве кругове и у њима звезду. (Црњански 1966 I: 300)

Мутне очи су, међутим, нечитљиве, непрозирне, пошто оне у себи сједињују истину бића са истином смрти. Такве су очи само у суицидалној решености, јер једино одлука о

²⁹⁶ „Узалуд ће зато Офелијине остатке закопати. Јер, она је, како то каже Маларме (*Блудње*, стр. 169), »никад удављена Офелија... драгуљ нетакнут испод несреће«. Вековима ће се привиђати сањарима и песницима, пловећи својом речицом, са цвећем и косом расутом у води. Биће повод једној од најсјајнијих песничких синегдоха. Биће коса која плива, коса коју су рапслели таласи” (Башлар 1998: 111).

²⁹⁷ „Очи Вука Исаковича - које се сразмерно често помињу – у свим се случајевима одређују као жуте. Имају и црне тачкице. Очи његове мале ћерке такође су жуте, и такође с црним тачкицама. И Аранђел Исакович има жуте очи. Са свим овим *жути*м очима опониране су Дафинине *модре*, које „имају боју зимског неба, хладног и чистог“; односно, њене су „очи крупне и модре, боје зимског, чистог, вечерњег неба“. На фону оних првих, жутих, јаче се истиче модрина ових других, њихово небеско плаветнило. А учестало понављање синтагме „боја зимског неба“, и у понављању њено варирање, подстиче постепено активирање симболичности управо боје очију, која је потенцијално већ присутна у језику (уп. уобичајено „небески плаво“, „небески плаве очи“). На крају, у тренутку кад Дафина издише, симболичност се потпуно актуелизује. Тада је Аранђел најпре у њеним очима угледао „два непомична, модра круга, боје зимског неба, хладног и чистог, који издалека беху мали, али који су изблиза расли и обухватили га целог“. Одмах затим буквализује се преносно (тропично) значење, тј. Аранђелу „се учини као да се појављује високо небо“. И у том магновењу: „Као и његов брат, у сну, и он је над њом видео, ван себе од страха и жалости, плаве кругове и у њима звезду“. Процес који започиње именовањем боје Дафининих очију и, преко буквализације преносног значења, води ка откривању неба и симболичког круга у очима, то је заправо пут који у *Сеобама* води из простора у коме ликови живе у један други, *оностран*и, који они само наслуђују” (Петковић 1996: 144-145).

самоубиству, о спремности на жртвовање, изједначава биће и смрт, то јест призива смрт у биће. Отицање испија, сасушује, прави од тела скелет и припрема га за умирање, али очи остају: „Од оне страшне вечери остадоше јој очи разрогачене, велике, модре, иначе се беше сва променила, сасушила, збабала” (Црњански 1966 I: 182). Тај знак комуникације (посредовања) са метафизичким, са означитељем који допушта обману да то није означитељ за себе, него и означитељ за Другог у себи, нестаје у *Другој књизи Сеоба*. Ако је Павлово сећање на жену такво да и он, попут Аранђела, задржава и у смрти слику њене лепоте (да се заправо у посмртном смирењу лепота и јавља): „Лице јој је добило неку лепоту, као кад су били сретни [...] Неко Сунце, које је залазило, видео је, иза ње, у сну” (Црњански 1966 III: 194), та лепота је сасвим лишена жениног погледа и изгледа њених очију. Сањајући први сусрет са Катинком, Павле, у сну, обнавља лик своје жене, опет јасно, како га на јави никада није запамтио, јер га је тада „видео само као у магновењу, јер је то лице одмах затим нестало” (Црњански 1966 III: 179), али му се и у сну њене очи појављују тамне, а поглед скренут укосо:

Сад је сваку црту тог лица памтио *и видео га у Месецу, видео у води, видео, каткад и у стаклету свог прозора, по кућама, где је живео* (курзив Ђ.Р.). Чело те лепе појаве било је бледо и ледено, а уста, међутим, весела, као да једу црвену трешњу. *Очи су биле тамне, толико, да су се, под дугим трепавицама, чиниле да гледају укосо. На њима опази неку таму, као маглу, жалосну* (курзив Ђ.Р.). (Црњански 1966 III: 179-180)

Виђење у сну тражи рефлексију, па се лице памти у Месецу, у води, у прозору, на површинама у којима је потребно огледати се у Другом да би се слика метафизике конституисала одражавањем Другог у себи, односно привидом тог одражавања који пружа илузију да сопствени метафизички сан садржи у себи Другог и да се везе не прекидају. Међутим, Катинкине тамне очи и поглед скренут укосо као да показују да сневани лик ту комуникацију не жели и да је одбија, а да Павлово самство може, у Другом, угледати само оно што поглед од њега сакрива, маглу, таму или замућеност. Када би рефлексије било, Катинкине очи биле би плаве, као што су и очи госпоже Дафине, јер су и Павлове очи „благе, хладне, плаве” (Црњански 1966 III: 222). Док сања да са мртвом женом лети над мрачном провалијом које се ужасава, Павле се изненада ослобађа страха „кад виде њене очи” (Црњански 1966 III: 191). Ипак, уколико Црњански овде и ствара очекивање да ће се те очи коначно показати и обзнанити, реченица која следи није откровењска, напротив: „Била је од уживања *забацила главу* (курзив Ђ.Р.)” (Исто). Уколико Павле, у сну, сагледава очи, иако се оне не могу видети, јер је Катинка забацила главу, онда или Павле лаже себе у сну, или сан обмањује Павла Исаковича, у сваком случају, сан, без тих очију и без тог погледа не постоји, односно постоји само као фатаморгана. Две жене, које представљају различите стране ликова идеала у Павловом животу, Ђинђа Зековича и Јока Стана Дрекова, имају очи мутне, дубоке, попут провалије над којом Павла хвата ужас у сну о летењу. Та жена са зеленим очима, Јока Стана Дрекова, једина која испуњава услове да буде оваплоћење идеала у телесности, не постоји, јер када јој Павле, који се „беше сагнуо [...] тако да је лицем био, тим очима, сасвим близу” (Црњански 1966 II: 349), наговести да би он, да је месту Дрековом био, не би никада напустио, што је скривени позив да са њим пође у Русију „виде како јој лице покрива неко самртничко бледило. Њене очи су га гледале, сад, мутно” (Исто). Како Ломпар у Јоки Стана Дрековој види могућност реализације која би укинула „ауру метафизичког јунака” (Ломпар 1995: 62), онда и разилазак са њом „оно

неупоредиво у Црногорки из лазарета, што измиче раду закона, сенци Павлову неостварену и граничну могућност одбијања и мртве жене и метафизичког јунака” (Ломпар 1995: 62). Ђинђа Зековича, обликована искључиво кроз посредовање туђе приче и туђе фикције, захвата овај остатак у метафизици да би обзнанила смрт метафизичког. Само очи самоубице у својој мутној дубини крију тајну смрти. Тај поглед Павле не уме да прочита, па не уме и не може ни да умре, на крају романа. Симболичко дејство Ђинђиног суицида је такво да Павла доводи до спознаје да има мртвим оно поставља као идеал метафизичког смисла. Не доводи га до спознаје да је и сам мртав, пошто Павле Исакович не чита смрт (он види и чита бајку). Али, ако и не уме то да освести, Павле Исакович јесте мртав, за свет, за приповедача, за модернистичку поетику која се *Другом књигом Сеоба* довршава да у *Роману у Лондону* још једном буде исприповедана у својој пост-модерној „агонији”.

5. НА МЕСТУ ЗЛОЧИНА – „СУМЊИВИ” И ОДБАЧЕНИ СУИЦИД

5.1. О телу себи довољном – „Аникина времена”

5.2. Упитни и непостојећи суицид – Колоња и Тамил

5.3. Иманентни суицид *Друге књиге Сеоба*

5.1. О телу себи довољном – „Аникина времена”

5.1.1. „Срећни идиот” или „Божја рука” – убиство као дискурзивни налог

Неко је убио Анику. Или се Аника убила? Или је то учињено на њен захтев и по њеној жељи, а туђом руком, јер Аника жели смрт: „Причало се да је тада, враћајући се кроз кућу и пролазећи поред Јеленке, Тана и још једног младића, настављајући да грди пијанца, рекла за себе, али наглас: – Осевапио би се ко би ме убио” (Андрић 1971: 210). У сваком случају, истрага, спроведена након догађаја не даје резултате. Али, та истрага резултате и не жели. Истрага је само празна форма коју треба испунити, а да се ништа не разреши, и да се живот касабе настави својим вечним ритмом и поретком и у блаженом незнању и забораву, у зараслој рани која догађаје и трауме претвара у причу и где ће се прича објављивати из позлеђеног ожиљка да пробуђене ужасе разјашњава и умекшава, да се понавља како би показала да је све што се догађа и што се догађало устројено одређеним закономмерним моделима и парадигмама помоћу којих се може објаснити и оно што је било и оно што ће, неминовно, изнова долазити. Међутим, у приповеци постоје две истраге. Једну спроводи само приповедање, које нам допушта да будемо уз Михаила у тренутку када затиче Аникино тело и да знамо да је, осим Михаила, у кући претходно боравио само малоумни Лале, те да је, по логици приповедања, убица, несумњиво, Аникин брат. Јер, ко би други могао да, одолевши свемоћном зову ероса и смрти, лепоте и зла, који се преплићу у том моћном телу, буде „божја рука”, на коју сви жељно чекају, ако то није Лале, двоструко заштићен и двоструко позван (одабран) да Аникин живот оконча? Као брат, Лале је заштићен инцестуозном забраном, а, опет, позван, патријархалном дужношћу, да разреши сопствену породичну срамоту, због чега му и Михаило уступа „првенство” у сукобу са Аником: „Чинило му се да би он као брат Аникин (курзив Ђ.Р.) требало да све то увиди и осети, и да је он сам разоружа и упокори и, ако треба, уклони” (Андрић 1971: 215). Као малоумник, Лале је заштићен од погубног деловања смртоносног ероса, као што су заштићени и други, „померени” Андрићеви јунаци, Ћоркан, Мурат, луда Илинка, Милан Гласинчанин, јер „и Ћоркан, и Ћамил, и Илинка налазе свој излаз у ономе што »месечарски« обилази означено и тако успевају да избегну и сопствену смрт” (Бошковић 2013: 626). Малоумник је, такође, ослобођен свакога греха (јуродив), што стоји као препрека Михаиловој жељи за осветом, будући да Михаило убиством жели да искупи свој грех, док је Лале, у том смислу, „без греха”, а „који је међу вама без гријеха нека најприје баци камен на њу” (*Библија, Нови завет*, „Јеванђеље по Јовану” 2001: 105). Рекло би се да постоји радикална разлика између безгрешности какву оличава Лале, „срећни идиот” (Андрић 1971: 215), и безгрешности Алидедеа, јунака приповетке „Смрт у Синановој текији”, која је резултат свесног (смераног) приклањања једном (религијском, аскетском) дискурзивном обрасцу који, у сусрету са смрћу, бива раскривен (деконструисан), нужно порађајући трауму као скривену истину бића. Ипак, чињеница да Лале пати и да нас приповедач на више места „поуздано” обавештава о постојању трауме у Аникином малоумном брату, који „Неће да зна за сестру” (Андрић 1971: 210), а „Кад неко случајно помене њено име, његов светли дечачки поглед се замрачи и укочи на једном предмету” (Исто), доводи поменуту разлику у питање, а Лалета отвара ка свести о колективном, патријархалном позвању које се, као „божја рука”, мора испунити и тиме верификовати у писму, запису Мула Мехмеда, из кога настају и на коме се заснивају и сећање и прича:

А неколико страница даље, поред вести да се у београдском пашалуку побунила раја и да, предвођена злим људима, чини непромишљена дела, био је овакав запис:

„Те исте године проневаљали се у касабџи једна жена, влахиња (Бог нека помете све невернике!), и толико се оте и осили да се њено неваљалство прочу далеко изван ове наше вароши. Многи су јој мушкарци, и млађи и старији, одлазили, и многа се младеж ту испоганила. А била је метнула и власт и закон под ноге. Али се и за њу нађе рука, и тако се и она скруши по заслуги. И свет се опет доведе у ред и присети божјих наредаба.“ (Андрић 1971: 167)²⁹⁸

Ако је „божја рука” експонент и симболички еквивалент једног поретка моћи, онда Лале, као носилац такве функције у догађајима (у приповедању о њима), не може више имати улогу „срећног идиота”, нити може бити стављен у исту равн са Ђорканом (на пример), јер означено делује (траумом) и на њега, а отклон од (смртоносног) дејства Аникиног ероса постоји тек као предуслов да се продужена рука (патријархалног, касаблијског, светског, приповедног) поретка²⁹⁹, домогне Анике, то јест да извор трауме уништи и покопа. Малоумност, дакле, као безгрешност, не може припадати никаквом поретку моћи, јер се безгрешност и поредак искључују. Уколико Лале, у себи, има онолико луцидности колико му је потребно да изврши налог поретка (записа, приче), он у поретку учествује и његов је саставни део, а Аникино убиство је разрешено и стављено *ad acta*. Треба ли, међутим, без остатка веровати причи и да ли је приповедање у тој мери сливено са тумачењем приче (записа) да се потпуно поистовећује са њиме и раскрива нам непроблематизовани епilog приповетке? У таквом тумачењу, друга истрага, коју спроводе кајмакам и световна власт након Аникиног убиства, и не може бити довршена, нити може дати било какве резултате, пошто је изнова успостављени ред циљ по себи, а онај који

²⁹⁸ Мула Мехмед, у свом запису, не говори о убици као о „божјој руци”, већ само о руци, што је у складу са религијском обојеношћу записа, али рука која убија ипак успоставља *божански поредак*, тако да се поменута разлика превазилази валоризацијом поретка који је општији и обухватнији, чвршћи и темељнији од конфесионалних подвајања и затварања. Отуда није случајно да се Аника, као „пошаст”, посредно (преко приче о Тијаниним временима), упоређује са елементарним непогодама, поплавама и епидемијама: „Она је, кажу, за великог вашара, као куга или поплава нека, затворила чаршију; толика је трка и бирка била око ње” (Андрић 1971: 189). У роману *На Дрини ћуприја*, управо су елементарне катастрофе (изливања Дрине - поводњи) повод да се разлике превазиђу и да се касаба уједини: „Измешани Турци, хришћани и Јевреји. Снага стихије и терет заједничке несреће приближили су ове људе и премостили [...] јаз који дели и једну веру од друге и, нарочито, рају од Турака” (Андрић 1971а: 88-89). Поред тога, поводњи су, као и Аникина времена, оне догађајне прекретнице које остављају трага у времену (трајању) и на основу којих се активирају сећање и приповедање о прошлости: „у неправилним размацима од двадесетак до тридесет година наилазе велике поплаве које се после памте као што се памте буне или ратови и *дуго се узимају као датум од кога се рачуна време* (курзив Ђ.Р.) и старост грађевина и дужина људског века” (Андрић 1971: 86). Ти догађаји-знамења такође су и залог метафизике приче (метафизике времена према којој се прича оријентише), јер стварају парадигму очекивања, понављања и предвидљивости приповеданог: „Очекивање је, дакле, аналогон, памћења. Сачињено је од слике која већ постоји као претходница догађаја који се још није одиграо (*pondum*); али та слика није траг прошлих збивања, већ »знамење« и »узрок« будућих, која су на тај начин антиципирана, предвиђена, најављена, предсказана, наговештена” (Рикер 1993: 20). Понављање трауматичног догађаја покреће механизам сећања, призивајући претходно већ догођено и тумачећи оно што се има догодити.

²⁹⁹ Нарастање трауме обележено је постепеним укључивањем свих инстанци власти (моћи) у трауму, од обичних касаблија, преко оних честитих, добростојећих и ожењених, до црквене и световне власти, па, најзад и до приповедања, које ће се, у коначници, ставити наспрам трауме, покушавајући да, и само раслојено, о њој приповеда, а да, истовремено, то буде приповедање које је једино могуће ако упорно сакрива свој предмет – извориште опсесије (извориште трауме).

злочин извршава није прави злочинац, већ оруђе колективне правде (оруже поретка). Међутим, у поетичком (приповедном) смислу, додатна истрага служи да се пољуља и поколеба тек установљено (логичко) знање о извесном разрешењу и да се, на месту поузданог сведочења (у коме приповест такође учествује) отвори пукотина која ствара предуслове за вишеструка и немогућа тумачења, чијом пролиферацијом сумња (у мањој или већој мери) бива проширена на готово све актере приповетке, а истрага долази у ћорсокак и бива, нужно, укинута.³⁰⁰ У исти мах, истражни поступак и приповедање се сједињују, водећи нас ка закључку да је Аникин убица Лале, јер „Зашто је Аника звала брата, с којим се иначе није виђала, то исто јутро кад је требало да јој дође и Михаило? Да ли је то био случај? Или је спремала неку замку и изненађење? И ко је од њих двојице (курзив Ђ.Р.) могао убити Анику?“ (Андрић 1971: 221), али се и разилазе, пошто је „Све било нејасно, замршено и без икаква изгледа на решење“ (Андрић 1971: 221). Ако истрага власти и истрага приповедања саучествују у откривању убице до једне тачке, а то је свођење листе осумњичених на двојицу – Михаила и Лалета, накнадни закључак о томе како је све било нејасно и замршено, доводи до раздвајања двеју истрага, јер приповедање зна да убица није Михаило, па би, у случају да се приповедање и истрага доследно поклапају, све било разјашњено. Како је *све нејасно*, у питање је доведен не само идентитет убице, него и природа злочина. Дискурс моћи (поретка, реда) захтева убиство. Он непрестано призива убиство, инсистира на убиству (уклањању) и води истрагу о убиству. Чини се да ниједнога тренутка, ниједном својом назнаком, тај дискурс, који приповедање прати, не поставља (и не жели да постави) могућност Аникиног суицида. А та могућност је извесна, јер је моћ (смртоносног) ероса у Аники, која себи подређује све, па и оне који су на то дејство, наизглед, имуни (а заправо су њиме трауматизовани), таква, да је сваки покушај да се Аника убије без њеног знања или без њеног пристанка осуђен на неуспех. Чак и да Лале јесте убица, или да је то, којим случајем, био Михаило, до убиства не би могло доћи без Аникиног позива. Аника, дакле, мора допустити да буде убијена, а у том случају, она гине по својој вољи, као што се и све остало тој вољи покорава. Чувена, и у критици толико пута спомињана, Аникина реченица „Осевапио би се ко би ме убио“³⁰¹ (Андрић 1971: 210)

³⁰⁰ Иако Бернарда Катусић с правом указује на могућност да се недовршена истрага може проширити према свим Аникиним „противницима“ па „би убојица могли бити не само двојица изравно осумњичених, него сви спомињани кругови власти и борци с Аником, као и сви актери дијегетичког универзума, те напосљетку, и Аника сама“ (Катусић 2017: 361), наше се тумачење ограничава на Михаила и Лалета, као главне осумњичене, јер се само на тај начин може указати на привидну сагласност, а заправо дубинско неподударање које постоји између приповедне истраге и истраге власти, а које приповест отвара ка Лалетовој „привилегованости“ и Михаиловој онемогућености да Анику усмрти и тиме доконча деловање сопствене трауме. Притом се подразумева да је Аникина воља да буде усмрћена предуслов самога злочина.

³⁰¹ Аникин исказ најчешће се узима као потврда унутрашњег конфликта и трагичног раздора бића, подељеног између *свесне* (осветничке) злоупотребе тела и свести о прекршају патријархалних норми: „Нешто лудачко и свето избија из њеног подавања у коме има свете и другима и себи, у коме, више од тога, има једна недокучива трагика неоствареног живота; „осевапио би се онај ко би ме убио“ – њене су речи. *Њено свесно „зло“*“ (курзив Ђ.Р.), стрела је њених несрећа“ (Цацић 1957: 153). Увиђајући (и спомињући) до сада углавном неистраживан, а важан проблем *светости* у Андрићевој приповеци, Цацић ће Аникину трагичку сагледавати искључиво на нивоу погрешно начињених (свесних) избора, при чему се превиђа да фасцинација Аникиним телом не захвата само друге, већ и саму Анику, те да је, у том смислу, и Аника телом заведена у оној мери у којој тело заводи друге. За разлику од Цацића, који се не упушта у анализу начина Аникине смрти, Радоман Кордић ће први указати на њен суицидални карактер: „Она није само фигуративна представа једне идеје него и личност са строго индивидуализованим жељама и конфликтима. У ствари, архетипски план је био могућ тек у конфликтности њених жеља: „Осевапио би се ко би ме убио“, каже Аника. Пораз је потпун, и то пораз доживљен као свест. Аника је, наоко, спознала залудност своје освете, разрешавања свога сукоба, те избор

проблематична је на више нивоа. Најпре треба посумњати у доследност, односно у могућност избличавања и прилагођавања Аникиног говора, јер се њене речи, волшебним путањама гласина и препричавања, непрекидно филтрирају кроз причу и до читаоца (и приповедача) доспевају „из друге руке”³⁰², па је њен говор располућен нечим што она изговара „за себе” (што остаје затајено) и оним што изговара „наглас”, тако да се може даље преносити и постати део приповести. То може бити иста реченица, али са различитим значењима (различитим конотацијама), пошто говор „за себе” чува у себи сувишак неизговоривог и неприповедивог. Када Аника своје убиство види као „севап”, њене се речи усклађују са причом, зато што призивају убиство (а не самоубиство, мада казују жељу за смрћу), док је севап накнадна карактеризација тог убиства као богоугодног дела.³⁰³ На тај начин, Аникина жеља за смрћу (ако дате речи прихватимо као истински јунакињин говор) истоветна је са жељом других за њеним уклањањем, за смрћу која треба да дође „од божје руке”. Две су могућности даљег тумачења овог исказа. У првом случају, прихватањем веродостојности пренетог исказа, Аника постаје неидентична са собом. Она је и сама немоћна пред телом које више *није њено*, већ је за-себно у деловању и у говору:

Цело то велико складно тело, свечано у свом миру, споро у покретима као да је замишљено само о себи, без жеље и потребе да се равна према другима, као богата царевина: довољно само себи, нема шта да скрива и нема потребе да ма шта показује, живи у ћутању и презире туђу потребу за говором. (Андрић 1971: 198)

Траума је тада онај вишак који се безуспешно одупире властитој (заправо отуђеној) телесности, и чува у себи исту потребу за редом, коју тражи и сам патријархални поредак моћи (у свим својим манифестацијама и инстанцама, све до приче (записа)). Отуд проистиче и Аникин страх да би се клетва Ристићкине снаје могла испунити: „Дабогда, жено, бијесна ходила, у ланцима те водили; дабогда се губом разгубала; сама себи додијала; смрти жељела а смрт те не хтјела! Амин, Боже, велики и једини. Амин. Амин” (Андрић 1971: 187). Страх је, дакле, изазван очуваним (и стога трауматичним) поверењем у дејственост туђег говора, који је двоструко обележен, као фолклорни образац клетве (нешто о клетви?) и као хришћански образац (жанр) молитве. Разлика је, међутим, привидна, јер клетвени позив на освету (на задовољење „божанске” правде), излази из хришћанског дискурса „безгрешности”, као што и Лале – „божја рука”, убиством сестре (уколико прихватимо такву могућност) престаје да игра улогу „срећног идиота”. Андрић овај раскол наглашава, па ће се и Ристићкина снаја, након изговорене клетве, онесвестити, а исто ће се десити и

смрти, до извесне мере, може бити и психолошки логичко мотивисан. Али Аника тражи смрт као разрешење примарног конфликта, што значи да се овај најновији избор не разликује битно од претходних. И он је бекство од суочења, од стварне свести. Аника бира смрт као последње средство. *Она је убијена, али она се и убила* (курзив Ђ.Р.). И самоубиство и убиство смерају ка истом [...] Аника жели да спасе добре интериоризоване објекте, објекте љубави, али она самоубиство потура као убиство, што значи да наставља да се супротставља свету принуда” (Кордић 1975: 111). Кордићева опаска о Аникином подметању суицида као убиства (што је одлично запажање, јер указује на двоструки карактер завођења и у смрти) у супротности је, међутим, са његовим ставом да је одабир смрти само једна у низу ситуација проистеклих из (очито несвесног) конфликта који се на тај начин (ескапистички) довршава, али и са његовом релативизацијом разлике између убиства и суицида: „Самоубиство или убиство, у овом случају (мисли се на напор заједнице да се Аника уништи – прим. Ђ.Р.), готово је свеједно” (Кордић 1975: 111).

³⁰² „У атмосфери „где се тумачи сваки Аникин корак и свака њена реч преноси од уста до уста“ (74) евидентно је да је сваки исказ без обзира на конфигурацију говорне сцене тек дио јавног простора” (Катушић 2017: 349).

³⁰³ Севап је „добро дело, задужбина; награда за добро дело (од Бога)” (Вујаклија 2002: 802)

проти Мелентију, након што у цркви одржи клетвено бдење, потом, у наступу помрачене свести покуша да пуца у Анику, да би је, најзад, поново проклео:

Немоћан и разоружан пред толиким злом, срамотом и неправдом, грцао је кроз стегнуте зубе, узалуд настојећи да савлада и заустави плач. Те сузе као да све оживеше и заљуљаше у њему. Још јаче и грчевитије се сави, до самог патоса, али се у себи узбуди и диже неочекивано; и свом душом и целом мишљу прокле жену Поганицу, страшно створење без стида и разума. (Андрић 1971: 207)

Занимљиво је, међутим, да ни у Мелентијевој клетви, нити у клетви Ристићкине снаје, не бива проклета сама Аника, већ жена уопште. Посебно је у Мелентијевој клетви уочљиво ослањање на библијски дискурс и на „Књигу постања”, на причу о првородном греху.³⁰⁴ Ипак, чак и у ситуацијама када делује да су Андрићева интертекстуална повезивања заснована на стереотипним знаковима које не треба преиспитивати, приповедач ће и даље (скривено) инсистирати баш на тим знаковима и у њима са највећим интензитетом доследно успостављати разлику (на којој је заснована читава приповетка) између прихваћених (и неупитних, аксиоматских) судова, које нуди патријархални образац разумевања света и (у овом случају) библијског изворника на који се тај образац позива. Искривљено тумачење *писма* двоструко одређује значење целокупне приповетке. Са једне стране, патријархални дискурс постаје моћан, јер первертира, присваја и себи прилагођава библијско писмо и хришћанске вредности, претварајући их у дихотомијске обрасце (полове), који овај поредак и одређују (грех/безгрешност, мушкарац/жена, правда/неправда). Са друге стране, приповедање се увлачи у довршени поредак (патријархалног) писма (од *Библије* до Мула Мехмедовог записа), деконструишући и непрестано провоцирајући његов истиноносни карактер, тако што повлачи (интерпретативну) разлику у односу на библијски текст (који је почетна тачка и приповедне

³⁰⁴ У неколиким тумачењима Андрићеве приповетке споменута је веза са „Књигом постања” (са причом о првородном греху), али без подробнијег улажења у Андрићев однос према тако успостављеном моделу „патријархалне” интерпретације библијског текста. Силија Хоксворт само напомиње да се у причи о попу Вујадину „овај увод појављује као нека врста медитације о мушкарчевој вечитој потреби за контролом и оправдањем сопствене позиције моћи у односу на жену, потребе која нас води све до стварања легенде о Адаму и Еви”; „this introduction appears as a kind of meditation on man’s perennial need to control and account for his powerful response to woman, the need which led to the creation of the legend of Adam and Eve” (Хоксворт 1984: 79 – превод Ђ.Р.), док Маријана Бијелић даје нешто шире образложење, где је позивање на библијски дискурс врста „интерпретативне накнаде” за постојање „кастрацијског мањка” који постоји код готово свих Андрићевих јунака у „Аникиним временима” и који формира константно осећање угрожености заједнице (касабе) пред мистеријом „објављеног женског”: „Сензуални утисци и поп-Вујадинове реакције на појаву различитих жена у његовој свијести се тапају у „*то*“ – неодредиво демонско зло које буди жељу за уништењем. Књижевни теоретичари који су склони повезивати тумачење кршћанства с психоаналитичком теоријом упућују на могућност читања библијског појма гријеха његовим повезивањем са жудњом – наиме и гријех и жудња означавају ненадокнадиви мањак у човјековом битку. С друге стране библијски текст саму чињеницу људске смртности повезује с Источним гријехом, па Elisabeth Bronfen (1995: 65-66) износи тезу да повезивањем жене и смртности у лику прамајке Еве која је пустила гријех/смрт у свијет андроцентрична култура заправо успоставља фантазматску пројекцију жене на коју средишњи мушки субјект пројцира властиту грешност/смртност па убојство лијепе жене функционира као амбивалентни покушај негације властитог мањка, властите кастрацијске ране, односно властите смртности. „*То*“ које Вујадина доводи до лудила тако представља несхватљиву (мистифицирану) другост на коју у процесу демонизације женскости поп Вујадин пројцира властиту жудњу. односно мањак (празнину) у сржи властитог битка и узалуд је настоји уништити уништавајућу (пуцајући) у њу. Услијед конститутивне немогућности таквог превладавања властите празнине/жудње поп-Вујадин завршава у потпуном лудилу” (Бијелић 2015: 167).

и патријархалне херменеутике) и тако што оспорава идентичност „временâ” (Саветиних, Тијаниних, Аникиних, Вујадинових), чиме се поредак (то јест знање као поредак), заснован на сталности, поновљивости и предвидљивости, неповратно дестабилизује. Мелентијево виђење жене као „страшног створења без стида и разума” декларативно се (подразумевајуће) позива на устаљено тумачење првородног греха у *Библији*, на његову „женскост”, јер сагрешење и пад долазе од жене (прамајке-Еве). Али, у колизији двају дискурса (патријархалног и приповедног) не уводи се само разлика у тумачењима, већ и њихово потпуно вредносно обртање. Наиме, свеукупна патријархална карактеризација женског у „Аникиним временима”, која одређује појам греха, заправо је усклађена (идентификована) са свим последицама првородног греха у „Књизи постања”. Јер, резултат првог сагрешења нису бестидност и неразумност, како то у клетви изговара прота Мелентије, него су то управо *разум и стид*. Искушење, које доводи до греха, јесте жеља за сазнањем (спознајом)³⁰⁵: „И запријети Господ Бог човјеку говорећи: једи слободно са свакога дрвета у врту; Али *с дрвета од знања добра и зла* (курзив Ђ.Р.), с њега не једи; јер у који дан окусиш с њега, умријећеш” (*Библија, Стари завјет*, „Прва књига Мојсијева” 2001: 2), а његова прва последица је познање грешности тела – стид: „Тада им се отворише очи, и видјеше да су голи; па сплетоше лишћа смокова и начинише себи прегаче” (*Библија, Стари завјет*, „Прва књига Мојсијева” 2001: 3). На Мелентијеву клетву наслања се (и допуњује је) „пословично”³⁰⁶ знање о жени газде Петра Филиповца, једног од најогорченијих Аникиних противника:

– Видиш, ти си млад, али ја ти кажем да је истина што су стари људи говорили (курзив Ђ.Р.). У свакој жени има ђаво кога треба убити или послом или рађањем (курзив Ђ.Р.), или и једним и другим; а ако се жена отме и једном и другом, онда треба убити жену. (Андрић 1971: 211)

Мелентијев и Филиповчев суд о жени, баштињен (и по томе истиноносан) „искуством старих”, креира целовиту слику женског у Андрићевој приповеци, која, у својој укупности, савршено одговара узроцима и последицама првородног греха, јер ако је узрок греха жеља за знањем, а прва последица новонастало осећање стида, казне за грех су *посао* и *рађање*, али и надређени (господарски) положај мушкарца (мужа):

16.А жени рече: теби ћу многе
муке задати кад затрудниш, с му-
кама ћеш дјецу рађати, и воља

³⁰⁵ Истом жељом започиње и Андрићева приповетка: „Шездесетих година прошлога столећа продирала је и у најудаљеније крајеве ове земље неодређена али јака *жеља за знањем* (курзив Ђ.Р.) и бољим животом који знање и просвећеност доносе собом” (Андрић 1971: 155). „Аникина времена”, дакле, овим сигналом на почетку показују Андрићеву жељу да се приповетком изнова обликује једна од архетипских прича (коју ће писац споменути и у попису архетипова-легенди, на чијим основама је исписана повест човечанства и одређен њен пут, у *Разговору са Гојом* (в. Андрић 1977: 25)) – легенда о првородном греху.

³⁰⁶ Важно је напоменути да су сви искази у којима се конституише патријархално виђење (улоге) жене смештени у одговарајуће жанровске образце фолклорног дискурса (клетве, пословице). Они су, дакле, „ојачани” снагом колективног искуства које се, као знање (и као прича-запис) преноси у виду неупитних истина. Приповедач, чија је (ауто)поетика заснована на ревалоризацији и реконструкцији колективног знања (легенди, архетипова), учествује у повести на тај начин што се привидно (на површини) придржава фолклорних образаца и фолклорне (патријархалне) функције приче (као формулативности, поновљивости), док их изнутра (скривено) подрива и разара.

ће твоја стајати под влашћу мужа твојега, и он ће ти бити господар.

17. Па онда рече Адаму: што си послушао жену и окуси с дрвета с којег сам ти забранио рекавши да не једеш с њега, земља да је проклета с тебе; с муком ћеш се од ње хранити до својега вијека [...]

19. Са знојем лица својега јешћеш хљеб, докле се не вратиш у земљу од које си узет; јер си прах, и у прах ћеш се вратити. (*Библија, Стари завјет, „Прва књига Мојсијева”* 2001: 3)

Све то показује да дискурс који прописује и устројава, који успоставља поредак, одређује правила, мере и појмове реда, греха, правде и казне, своје постојање дугује греховности (паду) и парадоксално је поистовећен са етиологијом греха да би *говорио* (о) Богу. Затворености дискурса, то јест жељи за његовом (непроблематичном) самодовољношћу, одговара затвореност касабе, а та затвореност је могућа једино у оквиру пројектоване једнакости, покораванја општем начелу правде (и кривице-казне):

У касабима, где људи и жене личе једно на друго као овца на овцу (курзив Ђ.Р.), деси се тако да случај нанесе по једно дете, као ветар семе, које се изметне, па стрчи из реда и изазива несреће и забуне, док се и њему не подсеку колена и тако не поврати стари ред у вароши (Андрић 1971: 167)

5.1.2. Страност – подобна и неподобна

Одвећ је једноставно тумачити касаблијски поредак тако да он представља неповредиву, круту и монолитну структуру у коју туђост (страност или отпадништво) уводе трауму са којом се, потом, касаб бори, присиљавајући оно што „стрчи” на покорност („подсецање колена”). Да би трауме уопште било, нужно је да постоји комуникација двеју страности, од којих је једна (трауматично) Друго саме касабе. Страност, дакле, угрожава само онда када у ономе што је као страност препознаје налази погодно тле да пробуди запретену трауму и изазове осећање угрожености поретка (дискурса) у целини. У том смислу, Аника и Михаило су антиподи, што је важно, јер немогућност њиховог сусрета покреће ланац догађаја у приповеци, доводећи до Аникине *објаве*. Заправо су и Аника и Михаило странци, а „странство” код Андрића не подразумева само феномен дошљаштва (неприлагођени дошљак је типска фигура прозе у српској модерни), него и „оптерећеност грехом”. Ово двојство јасно показује трансформацију модерне у модернизам у Андрићевој прози. У модерни, сама чињеница да је јунак дошљак јесте и извориште његове трауме.³⁰⁷

³⁰⁷ „Дошљак је у већини тих дела насталих непосредно пред рат представљао човека ослобођеног скрупула једног света, а и биће које није успело да пронађе могућности егзистенције у неком новом времену. Он је човек који осећа недовољност прошлога и немогућност да се уклопи у неко садашње или будуће време. Разумљиво је стога што је целокупна европска литература тога доба, и поред изразитих виталистичких идеја у филозофији и књижевности, крајње песимистичка. У европским оквирима, то је последица одбацивања

У „Аникиним временима”, међутим, тежиште је умерено. Дошљаштво више не мора бити препрека јунаковом (Михаиловом) укључивању у заједницу, па стога више и није траума, већ има (поетичку) функцију да назначи да се трауматично искуство преноси на осећај кривице (због почињеног греха, злочина). Чак и као носилац трауматичног искуства кривице (саучесништва у Крстином убиству), Михаило није претња, пошто трауму задржава у себи, док, споља, доследно имитира прихватљиве моделе понашања у касаби: „Писмен и умешан, сав предан раду, Михаило је држао на себи већи део и посла и одговорности. Иначе, он као да је настојао да ни у чему не одудара од осталих варошана. Чинио је све што чине и остали момци, излазио, пио и певао с њима” (Андрић 1971: 172-173). Прикривајући страност у трауми (у кривици, у греху), Михаило се касаби открива (објављује) искључиво као странац-дошљак, због чега и бива прихваћен³⁰⁸, и не само прихваћен, него и *именован* као странац: „То је био Михаило Николин, звани *Странац* (курзив Ђ.Р.)” (Андрић 1971: 169):

Xénos, странац, код Грка је имао правно регулисан статус. Зато када одређује *xénos* Бенвенист полази од *xénia*, он уписује *xénos* у *xénia*, у споразум са некаквом заједницом. Странац, дакле, не постоји пре, или изван *xénia*, изван споразума, изван унапред уписаног статуса. Странац је онај који ће се, на вашем прагу, легитимисати, који ће рећи одакле долази, који ће вам, ако га питате за име (а питаћете га јер сте добар домаћин, јер сте љубазни), рећи своје име, рећи ће ко је, пружиће вам, ако баш захтевате, идентификациони папир. *Његово име гарант је његовог идентитета* (курзив Ђ.Р.). Странац је већ правни субјект, он има право на гостопримство, право уписано у правни, или обичајносни поредак. Тражећи гостопримство он домаћина признаје као субјекта и прави споразум са њим захтевајући, истовремено, и признање сопственог субјективитета (правног и политичког). (Миленковић 2005: 179)

У споразуму између Андрићевог странца и заједнице (касабе), постоји нешто другачија клаузула, којом се неће захтевати да странац каже ко је и одакле је, јер би се тиме раскрила траума „овога Михаила, о коме се и иначе не зна ништа” (Андрић 1971: 173), већ да то прећуткује, како би био именован и, тиме, уврштен у обичајни поредак касабе. Да је овај поредак другачији, дубљи и постојанији од поретка полицијске и судске власти, показује и Михаилово различито перципирање злочина, казне и кривице. На први поглед,

научног позитивизма XIX века, па тиме и свих тековина либералног капитализма тога столећа које су нудиле сигурност унутар једног дуго времена ствараног поретка и морала. У нашим оквирима то је било израз ослобађања од норми патријархалног морала и ситносопственичког типа производње са перспектива тоталне империјалистичке повезаности света која се драматично разрешила у првом светском рату. На граници између прошлог и будућег млади човек тога доба покушава да се веже за било какву сталност: за политичке догме новог времена, за прагматичке кодексе рада и понашања или моралне норме које су већ ишчезавале, за нове филозофске идеје и љубав. Не успевши ни у једном од тих покушаја, он се сурвава у празнину лудила или самоубиства” (Вучковић 1976: 250).

³⁰⁸ Дошљаштво, у овом случају, у потпуности губи својство трауме, постајући начин да се истинска траума амортизује, потисне, да се од ње, макар за неко време утекне: „Тешка му је била испрва та варош на две реке, стиснута брдима, са светом подругљивим и неповерљивим; али с временом поче да се саживљује и привикава док коначно не заволе и град и људе као да су му род рођени. Тиме је и његова тајна мука постала мања и сношљивија” (Андрић 1971: 180). Михаилово саживљавање са касабом није прост резултат маскираности која на позив другог одговара прихватањем тог позива, скривањем оног трауматског које би тај позив негирало, а Михаила ставило у позицију потпуне одстрањености. Ради се о дубљој идентификацији јунака који мимикријски прати дискурс поретка, а у себи таји трауму, на исти начин на који и касабљиски колективитет ослобађа поредак да би угушио сопствене пориве (нагоне) за саморастакањем.

рекло би се да је сасвим извесно да Михаило бежи и страхује од потере, од хапшења, од могућности да се за његов злочин сазна и да му буде суђено. То је тачно утолико што се ужас у њему заиста појављује као ужас да се постане предметом полицијске и судске истраге. Међутим, ако бисмо Михаилов злочин посматрали искључиво унутар дискурса власти (и њеног поретка) погрешили бисмо, јер таквом односу недостаје један кључни елемент, а то је јунаково осећање кривице:

Али кад је стигао, прошао кроз авлију, угледао своју кућу, своју собу, познате предмете, све онако како је било одувек, и пре ове ноћи и пре љубавне среће од месец дана, у њему се одједном поче да ствара све брже и јасније осећање да не треба да се пријављује, да би, хапсећи га, *ухапсили невина човека* (курзив Ђ.Р.), јер није крив за оно за шта би био оптужен. Крив је друкчије, теже, али заштије и суд сматрао би неправдом и био би спреман да бежи, да се брани од њих, да бије и убија поново, ако устреба. (Андрић 1971: 177)

Легитимитет власти успоставља се унутар сарадње којом се, кроз кривицу (грижу савести и жељу за признањем), закон (то јест право) *протеже ка правди*, настојећи да обухвати и замени онај дубљи поредак, пред којим се Михаило заиста осећа као кривац. Негирањем праведности правног поретка, Михаило негира и своју кривицу пред тим поретком, искључујући се из њега, а то што је спреман да, у случају хапшења, опет „бије и убија”, показује да осећај кривице и није везан за чин убиства (саучествовање у убиству), него је кривица „друкчија и тежа” и реализује се у неком старијем (вечнијем) поретку где убиство не само да није санкционисано, већ је и пожељно (оно је инструмент датог поретка). Довољан је поглед на кућу, ствари и познате предмете, какви су одувек били (и какви ће одувек бити) па да се јунак намах предомисли и одустане од своје жеље за предајом. У континууму једног поретка, чија (неписана) правила и закони претрајавају (и чини се да одувек трају) правна власт (кајмакам, суд, заштије) делује као пролазна (историјска) тачка, као празна догађајност која не може да наруши, нити да оштети (подвласти) моћну структуру (поретка) на којој се знакови времена мењају, а која (попут моста на Дрини) остаје иста. Жељу за (поновним) убиством прати истовремено и жеља за суицидом. Као што је спреман да убије, Михаило је спреман и да буде убијен. Он је „чврсто решен да убија или да буде убијен ако се на њега посумња, и ако му само приђу заштије” (Андрић 1971: 178). Суицидалну жељу „лако” је објаснити све док она остаје у оквирима оног времена (периода) у коме постоји извесна опасност да Михаило буде ухапшен и да му буде суђено по нормама и законима оног поретка пред којим није крив и коме не жели (жив) да се преда. Међутим, како жеља за смрћу траје и онда када опасности од хапшења и суђења више нема, њено се порекло мора тражити другде, а понајпре у вези са самом траумом. Поредак судске и полицијске власти тиме се анулира и у погледу саме ове жеље. Страх од хапшења је тренутна маска којом се жеља за смрћу препокрива, али те опасности никада није ни било, јер је већ са сванућем јасно да у Крстиничину причу не сумња нико:

Пресвлачио се и спремао што је најнужније за бекство, кад је ушла њихова слушкиња Јевра и стала да казује шта је чула у комшилуку. Цела чаршија, која је већ почела да се отвара, прича како су ноћас хајдуци напали на Крстинице хан и убили Крсту а њу ранили. Иако рањена, Крстиница је сама све то испричала, и потанко описала „грчке харамије“ које су их нападе.

Кад је већ задоцнио да изиђе из вароши пре отварања чаршије, он се решио још док је слушао Јеврино причање да остане још неко време у кући и да ту сачека

потврду ове вести која је личила на невероватно чудо, а ако угледа на капији заптије или ма кога од власти, да бежи кроз башту, пут врбака. (Андрић 1971: 177-178)

5.1.3. Траума дискурзивне циклизације – прича о „временима”

Необично делује ово Михаилово задоцњење. Уколико су кривица и испаштање такви да потребују неку другачију власт (другачији поредак) којом та кривица може бити обухваћена и на „прави начин” кажњена (окајана), зашто Михаило не бежи исте ноћи када је злочин почињен и када могућност да буде ухваћен одиста постоји? И зашто се намера да „убије и буде убијен” појачава и после онога тренутка у коме јунак увиђа да хапшења неће бити? Приповедач нам не оставља никакву неодумицу у погледу исправности Михаилове процене кривице – његов суд је тачан:

Тај несрећни младић, пушкарски син и несуђени поп, судио је јутрос и себи и другима и био је у својој несрећи велик и у свом суду прав и непогрешив. *Варао се само у времену* (курзив Ђ.Р.). Мерено оним што се њему дешавало, Михаилу се причинило да време пролази много спорије него што је уистини пролазило. (Андрић 1971: 177)

Варати се у времену овде значи не предвидети тако брз развој догађаја у коме ће сукоб са заптијама бити избегнут захваљујући ефектима Крстиничине приче. Као да истрајава у неком свом (успореном) времену Михаило, међутим, и даље очекује тај сукоб. Он тај сукоб заправо жели. Он тражи смрт (своју и туђу), јер зна (наслућује) да се његова траума не може (и неће) разрешити задовољењем жеље за убиством и самоубиством. Да ли онда уопште постоји онај други поредак, о коме смо говорили као о обичајном, патријархалном дискурсу правде? Када би постојање тог поретка било несумњиво, онда би и његова веза са причом, којом се поредак потврђује, била таква да репетиција догађаја у причи гарантује за успех самога поретка. Претпостављено сагласје приповедања и приче (поретка) постојало би само у случају да догађаји описани у приповеци, који творе различита „времена”, имају једнаке (предвидљиве) исходе. Тада би све приповести биле груписане око заједничког језгра из кога би се, даљом надоградњом, фабула мењала, допуњавала, трансформисала, али би смисао испричаног остајао исти, јер „Те наслаге стално, иако све мање верно, понављају облик оног зрнца истине око којег се слажу, и тако га преносе кроз столећа” (Андрић 1977: 25). „Аникина времена” на први поглед испуњавају овај (ауто)поетички захтев, изнет у „Разговору са Гојом”, пошто је приповетка структурирана тако да њене приповести формирају концентричне кругове, који се, кроз активацију сећања и понирање у дубину времена, надовезују једни на друге, крећући се од оне тачке (приче) до које сећање најдубље сеже до приповедања о попу Вујадину, које сачињава почетни моменат причања, а заправо је последица (објашњење – епилог) свега о чему се (кроз разна „времена”) приповеда. За Мирјану Детелеић почетни (одређујући) моменат – језгро структуре, јесте прича о „Тијаниним временима”, јер је у тој причи, која се препричава у дућану газде Петра Филиповца (што је подстицај и приповедачу да се на ова препричавања надовеже, и да причу укратко пренесе читаоцу), уприсутњен сиже сваке од наредних прича (о Аники и Вујадину):

Доследно спроведен, овај поступак (успостављања клипеа и парова на основу којих се стварају везе (по сличности или супротности) међу различитим

причама – временима . прим. Ђ.Р.) премрежује текст паровима тачака које се згушњавају од периферије ка центру, па је логично очекивати да ће се у средишту приче наћи бар једно језгро у којем се ове супротне тачке доводе у толику близину да се поклапају. Ако га нађемо, то ће онда бити знак да у тексту заиста постоји неки елемент усмене поезике који Андрић преузима непромењен – *дакле, без оспоравања и без искривљења* (курзив Ђ.Р.).

У самом центру *Аникиних времена*, чак и физички гледано – на самој половини, издвојена из околине чаробним формулама причања и приповедања, ”Тијанина узбуна” представља такво језгро. Све што се пре и после ње имало рећи о мушкарцима и женама и њиховом сукобу, хаосу који он изазива и реду који се потом успоставља – згуснуто је овде у једну страну текста, чија је функција само на први поглед обављена онда кад се установљењем праобрасца у структуру ликова уведе архетип, а померањем приповедачког времена за још једну степену уназад заснује митска темпорална цикличност. (Детелић 1997: 132-133)

Ситуирајући центар приповедања у причу о „Тијаниној узбуни”, Мирјана Детелић ће, са једне стране, то место посматрати као језгро „усмене поезике”, а, са друге, као модел који остаје „неискривљен и непромењен”. Тиме се њено тумачење поклапа са Андрићевом, често пута исказиваном, (аутопоетичком) крилатицом о архетипском надзиђивању и о непроблематичном коришћењу легендарних изворишта у структурирању приповести. Али, Андрић овде поставља „замку” читаоцу да се, вођен пишчевим промишљањима о природи приповедања, заустави на „Тијаниним временима” и да, тиме, у ствари, прихвати моћ приче-поретка, те да се херменутички поистовети са том моћи. Јер, ако бисмо били доследни у праћењу оне линије која нас кроз (под)сећања води све дубље у прошлост, не бисмо стигли до „Тијаниних времена”, већ до „Саветиних времена”, а „Саветина времена” су празно име приче унутар кога се садржај причања у потпуности губи:

– Брате Михаило, *ово се није запамтило* (курзив Ђ.Р.).

А кад га Михаило подсети на причу о Тијани, на Савету, која је и пре била позната по злу, газда Петар га прекида:

– Тијана је била светица према овој. А Савета? *По Савети би ова варош мирно спавала* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1971: 211)

Припадајући ономе што је незапамћено, Аникина појава је трауматична, јер у парадигму коју прича (поредак) успоставља као подлогу на којој треба засновати репетитивне образце, уноси разлику. То је разлика коју уводи модерност с обзиром на то да ратлика у односу на оно што се памти, ново, и то *ново као празнина*. Тако се Аникина времена не надовезују на Тијанина времена, већ на Саветина времена (на празно сећање). Андрић креира двоструку везу са Саветиним временима, као истинским језгром приповедања. Према Саветиним временима Аникина времена се односе као према празнини која се активира да наруши пожељни образац Тијаниних времена, док се Тијанина времена односе према Саветиним временима, искључујући Аникина времена, па се може „мирно спавати” када парадигма (Тијана) стоји наспрам заборављеног (Савета), али не и када Аника рекреира (оваплоћује) заборављено да би створила незапамћено. У сваком случају, Тијана мора бити светица (према Аники), будући да је Тијана место на коме се испољава и реализује моћ патријархалног поретка (усмене приче). Веза светости и (поретка) приче још једном се назначавача као привилеговани и суштински однос који Андрић проблематизује у „Аникиним временима”. Потврђујући моћ приче, херменутика се (као у претходно

наведеном тексту Мирјане Детелић) изједначава са херменеутичким напором приче (у приповеци) да оно што се сећањем не да досегнути (а што изазива трауму читавог поретка) надомести кроз моћ, кроз насиље тумачења Бога и библијског текста, кроз установљење једне неупитне позиције суђења и пресуђивања и одлучивања о томе шта је добро а шта зло.³⁰⁹ Прича о првородном греху, уписана у подтекст приповетке, конституише касаблијски дискурс као греховни, али и као судски дискурс (дискурс моћи). Моћ (суђење) настаје на месту прекида изворне комуникације са Другим. У „Књизи постања” жеља за спознајом, за идентификацијом са Богом, јер „змија рече жени: нећете ви умријети; Него зна Бог да ће вам се у онај дан кад окусите с њега отворити очи, па ћете постати као богови и знати што је добро што ли зло (курзив Ђ.Р.)” (*Библија, Стари завјет*, „Прва књига Мојсијева” 2001: 3), уводи нас у грех чија је примарна последица заснивање (рационалног) дискурса, а чија је траума немоћ поновне комуникације са Богом. У тај јаз почињеног греха смешта се смрт, као непрелазна баријера повратку (изворне) комуникације: „Али с дрвета од знања добра и зла, с њега не једи; јер у који дан окусиш с њега, умријећеш” (*Библија, Стари завјет*, „Прва књига Мојсијева” 2001: 2). Смрт истовремено обележава границу раскида са Другим, као што се нови облик комуникације (суђење-моћ-прича) успоставља захваљујући овом раскиду. По Бенајмину, непосредност односа са Другим (Богом) садржана је у смислу имена (и именовања):

Стваралачки чин почиње стваралачком свемоћи језика, а на крају језик тако рећи уноси у себе оно што је створено, именује га. Он је, дакле, онај који ствара, и довршеност, он је реч и име. У богу је име стваралачко, јер је он реч, а божја реч је спознајућа јер је име. „И видје... да је добро”, – то јест: спознао је кроз име. Апсолутни однос имена према сазнању постоји само у богу, само тамо је име, будући да је потпуно истоветно са стваралачком речју, чист медијум сазнања. То значи: бог је учинио ствари сазнајним захваљујући њиховим именима. Човек их, међутим, именује захваљујући сазнању. (Бенјамин 1974: 37)

Ако је суштина именовања подсећање на изгубљену пуноћу знака (на изгубљену могућност саобраћања са Другим), празнина имена је оно што трауму подстиче, јер нарушава самодовљоност садржаја (дискурса) света који су то име испунили у

³⁰⁹ Уколико би тумач желео да, по сваку цену, задржи становиште о Андрићевом приповедачу као апологети (митског) концепта „вечитог враћања” и апологети приче, која захтева поновљивост једном оцртаних парадигми, он би морао да пренебрегне све разлике у догађајима који творе „времена” (приче) али и да занемари значај истраге и „избора” Аникиног убице (в. Џацић 1983: 144-145). Суштину приповедачке мтафизике тада сачињавају одређени (успостављени) архетипови, док су разлике тек психолошке нијансе (надомесци) које приповест обогаћују, али ниједнога тренутка не доводе у питање истиноносни статус легендарних (архетипских) образаца: „Садашњост открива последице, узрок тражимо техником »враћања уназад«. Трагање за узроцима откриће *плуралитет »истог«* (курзив Ђ.Р.): Јакша, заведен Аником, пуца из заседе на кајмакама и потом бежи у брда. Његов унук Вујадин, смућен сексом и опседнут женама, такође пуца на људе и бежи у брда трагом невидљивих а већ утиснутих стопа, као и дед му Јакша. По трагу претходника иде Вујадин, тако исто и главна јунакиња Аника. Пре ње, пут су утрле њене претходнице Тијана и Савета. Психолошка драма индивидуе не расплиће се у индивидуи самој већ у кругу људи истог предзнака, и у временском распону који обухвата више генерација. *Оно што је једном зачето, стално се репродукује* (курзив Ђ.Р.), па се тако и ствара делатни »вирус« *легенде*” (Џацић 1983: 141). Ми, међутим, сматрамо да управо ове разлике, на основу којих су „Аникина времена” привилегована (и центрирана) у односу на све остале приче, јесу сигнал да приповедачка деконструкција иде до краја, захватајући, најзад, и саме архетипове (причу о првородном греху), који се показују као дискурзивни (идеолошки) конструкти, оспољени деловањем трауме (неприповедивог, неисказивог и неподвластивог Другог).

постгреховном поретку. Празно име „Саветиних времена” (као изгубљеног порекла говора и приче) не изазива трауму када је испуњено креираном дискурзивном парадигмом приче о Тијани (приче о моћи). Ревалоризујући име као изнова празно, Аника не потврђује празнину изгубљеног именованја, већ поништава онај садржај који је у празно име већ унесен. Зато је Аника „опасна” и зато се у касабџи доживљава као неко ко је себи *подвластио све*: „Ово је цркву осрамотило и власт придобило, и све ће нас ископати. А нико јој ништа не може” (Андрић 1971: 211). У клетвама Ристићкине снаје и протџ Мелентија, које су својом фолклорном утемељеношћу у усмене обрасце дејственог (магијског) говора истовремено и обраћања Богу, као судији, назначава се симбиоза (прелаз) двају дискурса – дискурса приче и преозначеног дискурса (у причу укључене) божанске моћи. „Премошћена” комуникација, међутим, остаје непотпуна, управо стога што открива трауму дискурса у немоћи именованја. То што се не проклиње Аника него жена није никаква стереотипна генерализација по принципу *pars pro toto* у коју би Аника била (као женско) укључена, већ је то принудно уопштавање једног говора који Анику не може (не уме) да именује, па мора именовати жену у оним релацијама које су таквом дискурсу (једино) природјене. Иако од тренутка Аикине објаве, касабџа почиње да се узбуђује и да (најпре) кришом одлази Аики, Аника се (у односу на приповедно знање које поседујемо) не приказује ни као блудница ни као куртизана:

Јер као што је било могуће разумети из сцене кајмакамовог сусрета са Аикином телесношћу, често заправо није извесно да је до љубавног чина у било ком виду и дошло, али је сасвим извесно да наратор нешто друго узима као претежније и вредније приказивања – у овом случају то јесвојеврсни „неспоразум” и „мимоилажење” двају тела, двају животних искустава и двеју психа. (Брајовић 2015: 195)

Колико ми (као читаоци) знамо, једини за кога можемо бити сигурни да је имао приступа Аики јесте Јакша, син протџ Мелентија и деда попа Вујадина (чијом несрећном судбином приповетка започиње).³¹⁰ Као објављивање тела (затвореног у свој говор) Аикина објава не успоставља никакву комуникацију са дискурсом приче. То је монолог који у себе увлачи (усисава) причу која једина жели да води дијалог јер је неодољиво привлачи место њене трауме (смрти). Због тога прича мора да се „испружи” ка Аики, да исплете мрежу говора као мост преко кога би јој се уопште могло прићи: „Говорило се о

³¹⁰ Остаје, у досадашњим истраживањима, непримећена веза која постоји између Михаила и Јакше, те, самим тим, и разлог због кога Аника своју једину (остварену) љубавну епизоду доживљава управо са сином протџ Мелентија, а не са Михаилом, чије је одбијање узрок њеног „објављења”. За разлику од Михаила, који је, на идентитетском плану, фигура вечите недовршености и чија траума и јесте ова хамлетовска немогућност ма каквог опредељења и крајње реализације чак и оних одлука које се у њему коначно преламају (као што је одлука да се брани, да убија и буде убијен од стране заштија или одлука да убије Анику), а бивају осујећене, Јакшин идентитет је двоструко одређен у наизглед супротстављеним улогама (будућег) свештеника и одметника. На тај начин, Јакша (као хајдук-ђакон), а не Михаило (који је „несуђени поп” (Андрић 1971: 177) и, исто тако, несуђени одметник), носи у себи ону двојност прекршаја и светости, која је својствена и Аики, због чега је и сусрет (додуше краткотрајан) у љубави могућ једино између њих. Стога и датум Аикиног објављивања – Ђурђевдан, поред очигледно присутних митолошко-фолклорних значења, јер је Ђурђевдан „празник повратка прољећа, празник плодности и зеленила који својим ритуалима дјевојачког умивања призива удају” (Башовић 2012: 84), има такође и значење објаве сопственог одметништва – отпадништва („развијања барјака”, „стварања логора”, хајдучије), пошто се на Ђурђевдан сакупљају и у шуму одмећу хајдуци.

њој као нечем што је срамотно и страшно али далеко и готово невероватно (курзив Ђ.Р.). Али што се више говорило, оговарало и препричавало (курзив Ђ.Р.), то је разумљивије, ближе и обичније постајало то зло” (Андрић 1971: 186). У овом плетењу приче око Анике разазнају се два битна процеса. Један од њих је да прича трауми мора приступити на начин осуђујућег дискурса (са позиција моћи) – Аника је нешто „срамотно и страшно”, а други је да прича, приближавајући се трауми, постепено губи свој ореол (метафизички статус) и претвара се у гласину. Између ова два процеса постоји нераскидива веза, коју и Бенајмин наглашава, да, када се изгуби моћ именовања, дискурс моћи, као дискурс суђења, престаје да означава истински облик сабеседништва са Другим и постаје обично брбљање:

Знање о томе шта је добро а шта зло напушта име, то је сазнање споља, нестваралачко подражавање стваралачке речи. Име излази само из себе у овом сазнању: пад у грех је час рођења *човеције речи*, у којој име више није живело неоштећено. Ту је реч изашла из језика имена, из сазнајуће, можемо рећи: из иманентне властите магије, да би изричито, тако рећи споља, постала магична. Реч треба *нешто* да саопшти (ван себе саме). То је стварно грех језичког духа. Овде имамо реч која саопштава нешто споља, реч која је, тако рећи, пародија изричито посредне речи, на изричито непосредну, стваралачку божанску реч, и пропадање блаженог језичког духа, адамског, који се међу њима налази. Наиме, доиста постоји истоветност између речи која по обећању змије спознаје добро и зло, и између речи која саопштава нешто спољашње. Сазнање ствари заснива се на имену, сазнање доброг и злог је, међутим, у дубоком смилсу у којем Kierkegaard схвата ту реч, „брбљање”, и познаје само једно очишћење и узвишење којем је изложен брбљив човек, грешник: суд. За реч осуде је, свакако, сазнање о добру и злу непосредно. Њена магија је другачија него магија имена, али је исто толико магија. Ова реч осуде истерује прв људе из раја; сами су то изазвали на основу једног вечног закона према коме та реч – кажњава онога ко је пробуди; мада она то и очекује. Са падом у грех, будући да ј нарушена вечна чистота имена, подигла се строжа чистота речи која осуђује, пресуде. (Бенјамин 1974: 41-42)

Андрићева приповетка премрежена је гласинама, оговарањима, наглас изговореним реченицама, које волшебним (*магијским*, рекао би Бенјамин) путевима доспевају до својих адресата, а готово сав говор Аникин и око Анике долази (и до приповедача) посредно, преко приче других. Овде стижемо и до оне, друге претпоставке која се тиче Аникине одвојености, односно потпуне припадности (преданости) своме телу. Аника свакако не може бити издвојена из моћи и силовитог (себи довољног) говора тела које је обузима. Ми смо претпоставили да Аникина траума-жеља за смрћу мора бити произведена расцепом између двају облика комуникације – са светом и са телом. Несумњиво је да постоји једна стална и пркосна Аникина потреба да на нападе и увреде (носилаца) поретка (који угрожава) непрекидно одговара, да се са другима сукобљава и свађа, да провоцира, изазива (посебно одласком на вашар у Добруну). У сваком случају, тело које „нема потребе да ма шта показује” (Андрић 1971: 198-199) и које „живи у ћутању и презире туђу потребу за говором” (Андрић 1971: 199) не би се могло оглашавати из Анике, нити ступати у било какав облик сукобљавања са другима. Ако ствари посматрамо на овај начин, Аникино тело је поприште борбе у којој је јунакиња расцепљена између жеље за светом (и осећања греха због престапа учињеног према свету) и жеље тела које се свету (и јунакињи) опире, па ова немогућа ситуација природно води жељи за смрћу (за суицидом), а како суицид не може бити извршен, јер тело надвладава макар у мери да не пристан на самоскрнављење, то треба да

буде убиство, које би извршио неко над ким тело нема власт, нити (чудесну) привлачну моћ, али по Аникиној вољи. Објашњење је логично и, због тога – сумњиво. Тело може и да говори, а када говори онда заводи. Да ли је и Аникино надгорњавање са касабом и властима (световним и црквеним) такав облик говора? Тада Аника не би говорила са другима него би се из тела, које и „њу” подвлашћује, објављивао један говор који имитира причу, па ступа у однос са светом да би свет поништавао, да би га опасно привукао себи:

Тишина је моја најузвишенија, најмирољубивија, али и необорива објава рата, или презира. Деси се понекад, додатно лукавство, да ја дам да се чује та тишина и кроз *ћаскање и необавезне пригодне речи* (курзив Ђ.Р.). Са годинама и „искуством“, са умноженим местима, срединама, критеријумима процене, самога себе сам учио, мало по мало, и на размену: да се опирем и употребљавам представу са којом ме поистовећују и то захваљујући једној другој представи која ми долази са другог места. (Дерида 2005: 15)

Приближити се Аники, опседати је, захтевати секс, захтевати смрт (убиство), захтевати рат, *polemos*³¹¹, покораванье, све су то начини и (насилна) средства једне трауматичне жеље да се неименованозначи, да се у њега продре, да се припоји и присвоји, док је истовремено баш та потреба за означавањем тачка сампоништења, заљуљаности (занетости, испадања из поретка, из разума, попут Мелентијевог губитка присебности пре него што ће изрећи клетву или попут лудила Вујадиновог). Напор означавања је вапај за смислом колико и жеља за смрћу, за понирањем у процеп, у ништа Другог, јер:

Упркос свим потрагама за аутентичном женскошћу, говором жене, итд., овде се хоће рећи да жена није ништа, и да је у томе њена моћ [...] Једина и неодољива, моћ женскости јесте инверзна моћ завођења. Као својина није ништа, као својину нема ништа, до способности да поништава моћ производње. Али она је увек поништава (Бодријар 1994: 19).

5.1.4. Ни убиство ни самоубиство – аутоеротичка објава знака

Оно што дела из смрти знака, обележавајући и озрачујући смрћу све што му се примакне (као што, на исти начин, своје деловање испољава мост у *На Дрини ћуприји* или у „Мосту на Жепи”) не може у себи садржати некакав сувишак очуваног патријархалног идентитета. Тај идентитет је укинут тренутком разиласка између Анике и Михаила, њиховим немогућим сусретом. Могућност сусретања представљена је као једини начин да се поредак сачува, да се траума не покаже и да се Михаилова траума (жеља за смрћу) зацели:

После толико година, сад се први пут могло десити да прођу дан и ноћ а да кроз њега ниједном не проструји оно црно и страшно у што су се одавно у њему претворили мисао на Крстино убиство и жеља за сопственом смрћу. Подизала га је од земље већ сама помисао да има нешто на овом свету што би могло да врати живот од пре оне зоре у хану. (Андрић 1971: 180)

³¹¹ Отуда и стално истицање метафора борбе, рата, у вези са Аникиним телом које је представљено као „богата царевина” (Андрић 1971: 198), а Аникина „објава” као „развијање барјака” (Андрић 1971: 183).

Али баш та могућност је неостварива. На танкој граници, на једном крхком коридору где се сусрет догађа, само за тренутак се укидају две жеље које, међутим, неодољиво вуку (свака на своју страну) ка пуној реализацији трауме. Са једне стране је Михаилова траума, резултат несрећне, оскрнављене и (убиством) запрљане љубави са Крстиницом која јунака обузима кроз опсесију да се у свакој жени, коју сусреће, а посебно у Аники (јер то је сусрет који има највише изгледа на укидање трауме), препозна Крстиница. Са друге стране, Аника је већ привучена својим телом, са којим претходно ступа у аутоеротску комуникацију и на ивици је самопоништења (објаве себе као једног са телом). Само тада, пре објаве, постоји у Аники онај расцеп о коме смо већ говорили, између света и тела. Није случајно да је једино место у приповеци на коме се Аникин говор појављује без посредовања прича и гласина, сусрет са Михаилом. Андрић успоставља однос двају разговора, Аникиног дијалога са Михаилом и Аникиног дијалога са телом:

Кад наиђе студен дан са суснежицом и мрачним небом, Аника остаје у соби, наложи фуруну и седи поред ње гледајући у ватру. Раскопча недра и положи руку под пазуху, мало ниже, тамо где се од мршавих девојачких ребара почињу да одвајају и издижу груди. Ту је кожа затегнута и најглађа на целом телу. Тако сатима притиште дланом то место и гледа ватру и лончиће у фуруни, као неке очи, и све јој казује нешто, и са свим се разговара. А кад је зовну штогод, па мора да извади руку и изиђе у кућу, тргне се отрежњена. После, кад се врати и поново седне крај ватре, не може задуго да се смести; чини јој се: не може никако да нађе оно место на ком је руку држала; као да је мало пре нешто скупоцено испустила низ воду. (Андрић 1971: 170)

То што се разговор са телом одвија тако да се околни предмети претварају у очи које Анику посматрају и говоре јој, показује да успостављање комуникације са телом јесте, за Анику, тренутак преображаја у коме продор телесности најпре долази споља, замењујући свет телом, јер „*све* (курзив Ђ.Р.) јој казује” и „са *свим* (курзив Ђ.Р.) се разговара”. Када се поглед другости препозна наступа стање рањивости, пошто оспољени Други (тело) тежи да заузме и само (унутрашње) биће онога ко Другост себе уочава:

То значи да перципирати значи *гледати*, а схватити поглед не значи разумјети један предмет-поглед у свијету (осим ако овај поглед није управљен на нас), већ схватити поглед значи постати свјестан *да си гледан*. Поглед што га манифестују *очи*, ма какве оне биле, јесте чисто упућивање на мене. Оно што непосредно схватам када чујем да гране пуцкетају иза мене, не значи *да је неко ту*, већ да сам рањив, да имам тијело које може да буде рањиво, да заузима једно мјесто и да, ни у ком случају, не могу да побјегнем из простора у којем сам без заштите, укратко, *да сам виђен*. (Сартр 1983 I: 269)

Аника још увек није једно са телом, будући да је разлика назначена у немогућности (само)проналажења тачке на којој се Други појавио кроз поглед и разговор, али је аутоеротички однос већ уприсутњен и то као траума. Аутоеротизам, самоиспитивање телесности, јесте предуслов сваког завођења:

Његова тајна је у ауто-еротици којом једна жена обожава сопствено тело и у истој мери га чини пожељним. Да нема те нарцистичке илузије која чини суштину свих покрета, да нема тог скупа покрета миловања који обавијају тело и обележавају га као фалички предмет, не би било ни еротског ефекта. (Бодријар 1991: 122)

Последњи знак отпора јесте позив Михаилу (који није „ни помишљао, ни наслутити није могао шта се у то време дешава са Аником” (Андрић 1971: 183)). Неопходан је само окидач, коначно одбијање другог да пристане на позив (Михаило се три пута позива на састанак и три пута састанак одбија), па да се тело покаже у пуној снази свог заводничког и ништителског потенцијала. Ако бисмо говорили о Аникином самоубиству, о њеном пристанку на самопоништење, онда то није сцена у којој она изговара да би се „осевапио свако ко би је убио”. Истинско самоукидање одиграва се у моменту у коме Аника одустаје од себе и препушта се телу, јер само до објаве постоји Аника као биће расцепљености. (Само)убиство на које позива тело не може бити израз трауме (ње више и нема), већ само нови моменат у процесу завођења. Тело производи суицидалну жељу у низу знакова којима опсеђује, обмањује и поништава друге. Ако су убиство и суицид у тачки своје логичке (епилошке) реализације у приповеци само начин да приповедач укаже на то да је истина знака (у завођењу) увек негде другде пошто „женско заводи јер никада није тамо где се мисли да јесте” (Бодријар 1994: 11), онда је и приповетка структурирана тако да се превиди стварно место укидања, а то је немогући сусрет. У неостваривости сусрета појављује се смрт бића, то јест раскрива се илузорност назначене могућности да се траума (сусретом) може укинути. Постављена алтернатива „ако будем жив/а” и „ако се не удам” (Андрић 1971: 181) није саставни, него раставни однос. Један обред прелаза-који укључује у свет (задржава у свету) – венчање, замењује се другим – смрћу, а временски се поклапа са датумом (празником) када се Аника објављује:

Пошто су се споразумели и пошто је он обећао да ће свакако ићи на ђурђевдански теферич „ако буде жив“, Аника додаде:

- И ја ћу, *ако будем жива и ако се не удам* (курзив Ђ.Р.).
- Нећеш ваљда за ово неколико дана.
- Свашта ја могу учинити.
- Нећеш, нећеш.
- Мислиш? (Андрић 1971: 181)

Смрт означава превласт трауме и код Михаила и код Анике. Након Аникиног „Мислиш?” траума се (као жеља за смрћу) изнова активира у Михаилу, који ће, са ужасом, у Аникином пркосном (одбојном) ставу препознати оно што заправо и тражи (а што га удаљава од сусрета са Другим) – Крстиницу:

Њене очи, иначе загасите, биле су сада, као осветљене изнутра, у исто време јасне и непрозирне; напунише се у исти мах крвљу и сузама, и плануше бојом и жаром крви и суза, а поглед им постаде оштар, јасан и тврд. Михаило је гледао право у те очи, заблештен и са неверицом, чекајући да се тај поглед промени или да ишчезне као варка и привиђење. Али поглед је постајао све оштрији и јаснији, а онај сјај у њему све живљи и јачи. Човек се бранио од мисли која је у тај мах блеснула у њему и дизала се све одређенија, савлађивао се да је не викне гласно, само да би је избацио од себе: то је био познат поглед који је видео некад, у хану, и који је после сањао много пута, несрећан и измучен најстрашнијим сновима. У њега је гледала Крстиница својим зверским погледом, пуним страшних и непознатих намера од којих ваља бежати, иако се не може никад довољно далеко побећи. (Андрић 1971: 181-182)

Истовремено са реактивирањем трауме у Михаилу, у Аникином погледу осећа се смртоносни захват којим тело постаје биће (продире у биће) и почиње да емитује знаке завођења, као двоструки поглед који је у исти мах непрозиран (нечитљив) и прозиран (оштар, јасан). Михаило није, како нам се то на први поглед чини, изузет од завођења. Он је његова прва жртва. Бодријаровска констатација да је „биће” завођења у његовом сталном измештању и неухватљивости, долази овде до пуног израза. Оно што је неухватљиво приказује се Михаилу као препознавање (идентитет), што у њему учвршћује мисао да би крајњи обрачун са Аником могао бити обрачун са Крстиницом и залечење трауме у убиству и самоубиству (чиме се понавља парадигматски образац убиства Тијане и самоубиства Косте Грка). Још од парадоксалне жеље да убије и буде убијен у сукобу са заптијама, Михаило, попут Мустафе Маџара, када му је та могућност одузета, ствара за себе непознате гониоце, замењујући оне извесне (када их више нема) фантомским, како би се осећао прогоњеним и одржавао у себи могућност да трауму отклони у смрти: „Осетио се проклет и гоњена зверка. Путовао је страном и пречацем, на неједнаке конаке и кривудао, само да би затурио траг ни сам не зна каквим гониоцима. Са нестанком стварне опасности, почео је у њему да расте страх и да се замеће игра нездраве маште и потресене савести” (Андрић 1971: 178-179). Зато Михаилу дуван постаје велика утеха и зато „је у тами могао са невидљивим димом да одува терет са узнемирена срца” (Андрић 1971: 179). Дим је у ствари материја која на граници видљивог и невидљивог ствара контуре онога чега нема, а што Михаило очајнички жели да отелови како би испунио налог потпуне материјализације Другог са којим би и он имао прилику да се идентитарно конституише, те да убије и да се убије, довршавајући процес лутања (бежања), који се, међутим, са завршетком приповетке не довршава, него се, ђерзелезовски (само са знатно злокобнијим предзнаком у овој немогућој потери за Другим), одлази и лута даље. Са Мустафом Маџарем Михаила повезује ова ситуација прогоњености (да се осећа као гоњена зверка, а да не зна каквим то гониоцима непрестано измиче), али га и одваја то што његова траума није једнака Маџаревој. Маџар може да убија и да буде убијен, али не може да задовољи своју жељу за самоукинућем. Михаило, међутим, не може ни да убија, нити да се убије, будући да су та два чина у „Аникиним временима” нераскидиво повезана. Са друге стране, Михаило већ антиципира Ђамила, у *Проклетој авлији*. И Михаилова и Ђамилова траума рађају се из несрећне (немогуће) љубави, али, док Ђамил своју трауму оспољава, правећи разлику између себе и света, изазивајући свет (поредак и причу), због чега бива ухапшен, да би потом нестао, узрокујући смрт приче која не може (више) да приповеда о јунаку који се идентификује са Другим, речима „Ја сам то!” (Андрић 2004: 106), Михаило трауму задржава у себи, не допуштајући да иједнога тренутка она дође до речи-израза. Стално на ивици да се исповеди, да се изговори, да своје биће (трауму) изложи свету, Михаило, „ни у сну” не може то да учини, па остаје подвојен између пакла своје унутрашњости и привидног спољашњег мира и нормалности која му обезбеђује безбедан останак у свету (он ради све оно што Ђамил не чини, управо да не би изазвао подозрење и да би од света био прихваћен): „Уистину, Михаило се и сам понекад чудио откуд му та снага да се креће међу светом, да ради и разговара, а да се још увек толико савладава да ничим не покаже све што се дешавало у њему за последњих годину дана” (Андрић 1971: 212). Тај расцеп у Михаилу одржава се на позицију приче у целој Андрићевој приповеци. Структура приче је само привидно сачувана, па се она, у контексту догађаја са попом Вујадином призива да да објашњење и да да предвиђање будућих догађаја, а, у ствари, прича је изнутра дубоко проблематизована и разорена сопственом траумом. Када би Михаило могао да проговори из трауме, он би имао

и снаге да се поистовети са Другим и да тиме нестане, али и да поништи онтолошку егзистенцију приче. Михаило пак у Другом тражи идентитет убиства и суицида, приклањајући се оном аспекту који причу треба да сачува, јер је у тежњи за убиством Другог (чије је име Аника) створена веза која од проте Мелентија и Михаила долази до попа Вујадина. Прелазећи, најзад, на страну свог скривеног, полуделог бића, Вујадин ће запустити у ноћ, према гумну на коме су „девојчице високо држале запаљене лучеве и светлиле радницима; низ уздигнуте руке висили су им дуги бели рукави; стајале су непомичне, само би покатакд преместиле луч из једне руке у другу” (Андрић 1971: 162), из исте пушке, са истог прозора и из исте собе у којој је спречен Мелентијев пуцањ у Анику. Тај прелазак назначен Вујадиновим речима „– *То* (курзив Ђ.Р.) неће да мирује ни ноћу, него се и по мраку врпољи, митокласа лучем и маше рукавима и шамијама” (Андрић 1971: 163), Другост се обележава показном заменицом *то*, упућујући нас изнова ка Тамиловој идентификацији. Уколико је јунак *то*, његово поистовећење са (неисказивим) Другим води његовом нестанку и престанку (смрти) приче. Уколико, међутим, јунак не жели да буде *то*, он чува причу тако што Друго поништава, а не може га поништити, јер Друго настаје из смрти бића, заводи ка тој смрти, али само не нестаје, него опседа и траје изван (физичке) смрти (смрти као чина – убиства или самоубиства Аникиног) и упркос њој. „Времена” нису гарант претрајавања приче него гарант неуништивности трауме. Чак ни самоубиство Косте Грка, на Тијанином гробу, не може се посматрати, искључиво једнострано, као парадигма поретка која се у Аникиним временима изневерава. Са једне стране, та прича јесте парадигматска, јер узорито претпоставља ону судбину коју Михаило за себе прижељкује. Са друге стране, самоубиство је завршни чин једног опасног деловања које се продужава и након убиства. Када тела нема, гроб и даље заводи. Али, каква је разлика између Анике и Тијане? Приповедач ту разлику потенцира, јер тек Аника доноси истинску трауму (истинско завођење – претњу деконструкцијом поретка и приче) и тек ће Аника „и мртва да нас трује, од данас па до сто година” (Андрић 1971: 222) и „Свакој се невољи можемо опријети, али *томе* не можемо” (Андрић 1971: 211). Ако је једино Аника *то*, онда се продужење њеног трауматичног дејства на живот и судбину касабе, на поредак приче дистанцира од Тијаниног објављивања из гроба, па је према Аники Тијана-светица, док су и домети завођења у Тијанином случају скромнији и не захватају поредак у целини: „одувијек је била тако понека Циганчурина и посусталица, и знало јој се мјесто: с аскером по јарковима” (Андрић 1971: 211). Кључно је, дакле, да се Тијани *зна место*, да је она именована, да је (у причи-дискурсу) фиксирана и егзорцирана: „то се место зове и данас Тијанин гроб” (Андрић 1971: 190):

У сваком случају жена поседује нешто што треба егзорцирати на вештачки начин. Ако се, дакле, завођење схвати као ритуал жртвовања, нема разлике између женског завођења и стратегије заводника. Увек се ради о смрти и менталној отмици другог – отети другог и отети му моћ. То је прича о убиству, то јест о естетском жртвовању, како каже Кјеркегор, јер се увек одвија на нивоу духа. (Бодријар 1994: 111)

Именовањем се сужава опсег смртоносног деловања знака. Тијаниним убиством и, потом, самоубиством Косте Грка на њеном гробу, затвара се круг, а догађај прелази у причу као обрађена и херметички затворена структура безбедно похрањена у архив сећања из кога се, по потреби, у тренуцима угрожености, прича реактивира да би бранила поредак дискурса (поредак смисла). Због тога се прича не може зауставити на Аникиним временима, иако су

сви догађаји око попа Вујадина последица онога што се дешавало пре стотину година. Аникина времена су место трауме приче, те она мора ићи дубље, ка оним окамењеним моделима и парадигмама које нуде разрешења, али, и на тој страни, прича упада у трауму заборавља (Саветиних времена) те ће Андрић, указујући на двоструку омеђеност временских досега у којима прича треба да делује, механизам њеног деловања раскривати као насиље тумачења, као насилно успостављање моћи. Неименована и неименљива, означена само као угрожавајуће, а недоступно *то*, Аника је несмирена у причи, несмирена у гробу, а гроб без имена, како каже Драган Бошковић, говорећи о гробној симболици мостова у Андрићевом приповедању, „наставља производњу зла” (Бошковић 2013: 623), и онда када је неименовање потреба да се деловање зла заустави:

Као надгробна плоча, мост је већ знак, али неозначен натписом (тарихом) да не би наставио производњу зла, јер је већ довољно зао; као надгробни споменик без знака, он не наставља самообјављивање и означавање смрти, јер он је већ смрт; као знак смрти, он производи и усмерава логику нестајања, јер као и мост, као и знак, и »[ч]овек треба да нестане без трага« (Андрић 1991ц: 13).

Мост без знака, дакле, *интензивније везује себе и смрт* (курзив Ђ.Р.), и само обележава и велико умирање и смрти великог везира и неимара, и њега су неимар и везир Јусуф несвесно живели и стварали као сопствени надгробни споменик. Ако је тако, свет је онда бескрајно гробље и прича и уметничких дела, у којем уметничко дело отвара пут не оностраним колико смрти. (Бошковић 2013: 623-624)

На исти начин на који Бошковић сагледава парадоксалност неименовања, које треба да заштити знак, а да се пукотина знака тим неименовањем само продубљује, истрага жели да Аникину смрт, по већ опробаном рецепту власти и сујевежном страху Салка Хеде (посебно када је „у неки спор или злочин била умешана жена” (Андрић 1971: 196)), вође заштија, остави неразрешеном, јер Анику треба заборавити и поредак што пре вратити „нормалности”: „После онаквог нереда и расула, изгледала је невероватна брзина којом се све у касабџи враћало у стари ред. Нико се није питао како се појавила та жена, зашто је живела, шта је хтела. Била је штетна и опасна, и сад је убијена, покопана, заборављена” (Андрић 1971: 220). Међутим, недовршеност истраге (приповедне и судске), заборав неименованог, има супротан ефекат, па се неименовано наставља да објављује и иза смрти баш зато што се истрага не може довршити а прича заокружити. Андрић се изнова користи једним од својих омиљених поступака, транспозицијом вампирског мотива у „Аникиним временима”. Рана на грудима, која зјапи из Аникиног мртвог тела, није место поништења Анике, већ прекид (пукотина) у (жељеној) фалоцентричкој (означавајућој) структури тела, из које пројављује оно *чисто неозначено*, које јесте угрожавајући сувишак, ван имена и телесности и који од Анике чини *то* које ће наставити да постоји и онда када тела више нема. Немогуће је довољно дубоко зарити нож у то што је Аника а да нож у рани остане и да се вампир упокоји, јер у овом „убиству” постоји преовлађујућа моћ Другог да постоји и да ће постојати и изван чина телесног уништења:

Убиство смјера још на осјетилну датост, а ипак се налази пред једном датом којом се бивствовање не може ускратити путем присвајања. Оно се налази пред једном датом којом се апсолутно не може неутрализовати: „Негација” која се остварује кроз присвајање и употребу остаје увијек дјелимична. Узимање које оспорава независност ствари чува је „за мене”. Ни разарање ствари, ни ловљење, ни истребљење живих бића – не погађају лице које није од овога свијета. Они још

припадају раду, посједују сврховитост и одговарају некој потреби. Једино убиство смјера на потпуну негацију [...] Убити не значи овладати него уништити, апсолутно ускраћивање разумијевања. Убиство врши моћ над оним што измиче моћи. Оно је још моћ, јер се лице изражава у осјетилном; али већ немоћ, зато што лице раздире осјетилно. Другост која се изражава у лицу даје једину могућу „материју“ за тоталну негацију. Ја могу хтјети да убијем само једно апсолутно независно биће, оно које бесконачно премаша моје моћи и које им се на тај начин не супротставља, него паралише саму моћ моћи. Други је једино биће које ја могу хтјети убити. (Левинас 2006: 175)

Анику не може убити нико ако она то не усхтедне (што нас непрекидно отвара могућности посредног или непосредног суицида), а опет је (највероватније) убија Лале, који је „божја рука“. На почетку овога поглавља ми смо Лалета тумачили у оном значењу које му, у смислу божанске изабраности и предодређености, даје поредак. Ипак, ако је поредак обележен дискурсом који је у својој суштини представљен као производ греховности (првородног греха), најневинији у таквом поретку (по његовим мерилима), мора бити најгрешнији, што се осећа у радикалној дискрепанци која од „срећног идиота“ чини убицу. Сада би то убиство требало посматрати и на другачији начин, да је Лале доиста невин, доиста „божја рука“, али не у поретку који га таквим означава, већ у поретку који му допушта да убиство изврши зато што само Лале (својом „оностраношћу“) уме да, као безгрешни, препозна у Аники *поредак светог – поредак жртве*.³¹² Јер, читаоца свакако мора скандализовати, у контексту свега што је о Аники у приповеци речено, да Андрић Анику посматра као светицу, да се Аника на добрунском вашару појављује пред очима помахниталог Мелентија као слика Богородице (празнује се дан рођења Богородице – Мала Госпојина), да се реактивацијом њеног „тровања“ у судбини попа Вујадина појављује и слика Христовог ступања на голготу (као пренесени знак светости)³¹³. Али је једино логично да приповедач обликујући дискурс поретка и приче као апсолут греха, представи оно што је Друго том дискурсу, као безгрешно, као свето.³¹⁴ Светост је у незнању (нико, па

³¹² Бернарда Катушић упаво примећује да се између ликова какви су Михаило и Вујадин на једној, а Лале и Аника, на другој страни, појављује разлика у дOMETИМА приповедног знања: „урушавање приповедачеве почетно описане „нулте“ позиције, његово стално балансирање између „свезнања“ и „незнања“, можда се најбоље може илустрирати чињеницом да његово „свезнање“ није равномерно подјељено. Тако централни наративни глас о неким ликовима зна најскровитије тајне (примјерице о поп Вујадину, Михајлу), о чему извјештава читаоца, док о унутарњем животу, о томе што осјећају и мисле други, к томе такођер кључни ликови (примјерице Аника, Лале) не зна, или прецизније не извјештава, ништа“ (Катушић 2017: 352). Поигравајући се улогом свезанућег приповедача, Андрић је, дакле, и на плану наратолошког конструисања приповести, јасно одделио оне фигуре у којима се простор другости конституише, те које остају недоступне приповедачевом знању, од оних фигура на које Други трауматично делује и које (безуспешно) теже да се врате дискурсу поретка („нормалности“), па се, стога, њихови унутрашњи конфликти могу несметано приказивати са становишта свезнајућег приповедача.

³¹³ Вујадинова подељеност која га најзад доводи до лудила јесте стални и ужасавајући напор да се врати дискурсу од кога се неминовно мора одвојити, да спере (Аникину) рану која га обележава: „Ту је, мумлајући једнако, хладно водом груди и чело, *као да испира рану* (курзив Ђ.Р.)“ (Андрић 1971: 164). У расцепу између дискурса коме жели да припада и Аикиног знака који га вуче на другу страну, Вујадин мора да полуди, јер *не пристаје да буде то*. Једно од разрешења, поред лудила, било би и самоубиство, али се самоубиство не може догодити јер је траума Аикиних времена траума неразрешености која убиство и суицид тражи, али га не може добити.

³¹⁴ „Дакле, као темпорални оквир кулминаторне тачке у развијању сижеа, то јест у преступничком понашању јунакиње изабран је празник рођења Богородице, при чему настаје снажна тензија између канонске темпоралне позадине и некомпатибилног преступничког понашања. Отпор који пружа христјанизовани

ни приповедач, изузев негирањем дискурса, којим се у приповедању служи, *не зна* шта се у *Аники* дешавало). Андрићево коришћење хипокористика „боцкати” када описује Лалетов рад у пекари: „Певушећи наставља да боцка брзо и несвесно једноличне фигуре на сомунима, како га је научио отац од детињстава” (Андрић 1971: 210), управо показује да постоји неки посебан однос пажљивости, нека комуникација (несвесна нежност) Лалета и хлеба, који је тело Христово, а на коме се исцртавају једноличне фигуре (можда баш фигуре Аникиног тела). Помереност која омогућава безбедан додир са означеним наглашена је у Лалетовој блискости са Ћамилом (за разлику од Михаила код кога се та блискост открива у разлици двају Андрићевих јунака), јер, као и Ћамил, и Лале „није ишао са осталим момцима, ни пио, ни пушио, ни гледао девојака” (Андрић 1971: 168). У тој блискости огледа се Лалетова привилегованост у односу са Аником (тај однос је такође плод несрећне љубави – према сестри), пошто Лале-Ћамил, супротно Михаилу, *може да буде то*, али не и да сасвим нестане (да укине причу), па је на крају приповетке, у истрази која претреса случај и испитује сведоке „*виђен* (курзив Ђ.Р.) изнад Добруна, на путу који води за Ужице” (Андрић 1971: 221). Момнат Аникиног (само)убиства не може да буде приказан, нити у истрази, нити у „свезнајућем” приповедању, јер та дилема мора да опстане да би исход, у неразрешености случаја, постао елементом који отвара пукотину приче и не допушта јој да се затвори. Зато може (и мора) да буде приказан Михаилов улазак и налажење мртве Анике, да би се са сигурношћу могло утврдити да Михаило (који је носилац оне тежње која причу треба да доврши) Анику није убио, те да траума немогућег убиства и немогућег суицида (што је све она, на почетку објављена и претрајавајућа жеља за смрћу) у њему траје и наставља се (даљим) лутањем. Само на тај начин Аникино „самоубиство”, као скривена алтернатива, задржава своју заводничку (реверзибилну) моћ, претварајући „самоубиство, као уосталом и све друге ствари [...] у театралан и једак поступак завођења” (Бодријар 1994: 131). Тамо где је суицид (сумња на суицид) финална тачка (женског) завођења истрага ће инсистирати на једино допустивом исходу – убиству: „Салко Хедо је водио *истрагу о убиству* (курзив Ђ.Р.)” (Андрић 1971: 220). Недовршивост истраге пак, уз сва наведена значења која та недовршивост носи (а сва су груписана око одсутности, недосезивости Другог), појављује се и у трауми исхода, ма колико на први поглед деловало да је исход сигуран, а да су непознаница починиоци. Када би нам било допуштено да знамо чак и такав исход у коме се Аника убија (или допушта да буде убијена), ми бисмо, у приповеци, намах изгубили Другог,³¹⁵ будући да се Други одржава једино у разлици убиства и суицида и да

хронотоп, просторно-временски оквир у који се смешта кулминација функционише као веома информативна позадина на којој се још више истиче скандалозно понашање главне јунакиње” (Бечановић 2012: 97). Скандалозност овог поређења Анике са Богородицом и, уопште, престапа са светошћу, није, међутим, самосврховита, јер, да јесте, Андрићев приповедач се, у свом односу према светом, не би разликовао од свог јунака, проте Мелентија, кога препозната сакралност призора гони у лудило и жељу за убиством Анике. Ради се о нечему другом. Најпре, како смо већ назначили, ако је дискурс поретка означен као дискурс грешности (привидне сакралности), његова разлика (Други) мора бити смештена у не-дискурзивни простор светог (привидно грешног). Са друге стране, дискурс приповедања не може приказати светост другачије до као негатив традиционалне представе о светости, што значи да се у симболички оквир светог (слику Богородице) уводи преступ, као одступање (разлика, скандал) према прихваћеном појму сакралности: „то прекорачење дискурза (а тиме и закона уопће, будући да се дискурз поставља тек постављањем норме или вриједности смисла, то јест елемента легалности уопће) мора, као и свако прекорачење, некако задржати и потврдити оно што премашује. *То је једини начин* (курзив Ђ.Р.) да се афирмира *као прекорачење* и да тако приступи ономе што је свето, а које „је дано кроз насиље какве провале“” (Дерида 2007: 293).

³¹⁵ У том случају Аикина траума била би потврђена као траума оног дела њене личности који остаје сачуван у етичкој релацији са поретком и који се опире заводничкој моћи тела. Међутим, ми смо већ указали на то да

та разлика креира понор интерпретације у коме се значења непрекидно појављују и непрекидно бивају поништена у реверзибилном процесу који нагриза причу и поиграва се њеном самодовољношћу. Нож, врховни означитељ ове Андрићеве приповетке непрестано се губи, проналази, замењује и размењује да би на крају нестало: „Нож којим је жена убијена није се нигде нашао” (Андрић 1971: 221). То је својеврсни парадокс јер нам је приповедач већ предочио да је нож, којим је Аника „убијена”, након налажења њеног мртвог тела, узео Михаило:

Излазећи, погледа још једном крвав нож у пепелу, непомичан како могу да леже столећима мртве и неме ствари. Врати се, и са дубоком унутарњом језом узео тај нож, отра га прво о пепео, па затим о перваз на огњишту, и задену себи за појас, поред свога великог ножа који је био спремио за ово јутро. (Андрић 1971: 220).

Ако је Михаило, поред ножа који је понео како би убио Анику, за појас заденуо и нож онога (оне) који је његову намеру предухитрио, а, у истрази, нож опет нестаје, онда то значи да ножа, као означитеља, као оруђа дискурса, заправо и нема, а ако нема ножа онда нема ни оне јасно распознатљиве границе између живота и смрти, Ја и Другог, дискурса и не-дискурса (завођења), што је већ виђено у „Мосту на Жепи”, где је Јусуфов улазак у смрт, у Друго, изазван искуством утамничења „кад између живота и смрти и између славе и пропасти није било размака ни колико је оштрица ножа” (Андрић 1971: 99) или у „Олујацима” са Мудеризовићевим постављањем „дугачког ножа” (Андрић 1971: 230) у постељи, између себе и жене. Михаилово кобно задоцњење, немоћ да поврати тренутак своје трауме, да је обнови и „залечи” стално је посезање за ножем који, међутим, никада није онај нож којим је извршен Крстиничин злочин:

Понекад је као неко дете мислио на појединости без реда и везе. Мислио је, на пример, да би му можда било лакше да оне ноћи није оставио нож у рукама Крстинице. Овако му је долазио као неки залог, као веза са страшним светом из кога је те ноћи побегао. И кад год чује случајно и без икакве везе са њим изговорену реч *нож*, он одмах додаје у себи:

–Мој нож је остао код ње. (Андрић 1971: 214)

Михаилова потрага за изгубљеним означеним нужно је окренута убиству и суициду, односно жељи за смрћу Другог (жене) и себе, с обзиром на то да траума настаје губитком означеног љубави (Крстиничино испирање ножа делује као ритуално спирање онога што се, као неповратна илузија, злочином губи), чија је алтернатива појава *означеног смрти*. На овом месту искрсава и још једна важна разлика између Михаила и Тамила. Тамилова траума рађа се из несрећне љубави, али она никада не пристаје на губитак вољеног (жене, историје), па се заљубљеност у историју завршава тренутком неприповедивог момента поистовећења. Михаило, са друге стране, трауму доживљава као губитак, због чега ће се означено сасвим преокренути у своју супротност (из љубави у жељу за смрћу). Све ситуације у којима постоје знаке оне извесности да би се траума могла превазићи, праћене су и присуством ножа, а да је то стално неки други нож. Док још очекује да би се могао сукобити са заштијама Михаило ишчекује њихов долазак „Са руком на скривеном ножу”

је траума расцепљености укинута већ пре објаве, у неоствареном сусрету са Михаилом, па Аника након објаве није више идентитет (који би могао бити трауматизован унутрашњом поделом бића) него је само завођење, непрекидна и обмањујућа производња знакова.

(Андрић 1971: 178), а када полази Аники носи нож „који је био спремио за ово јутро” (Андрић 1971: 220). Ради се, дакле, увек о другом ножу, о једној непрекидној размени означитеља који се мења у складу са траумом и у складу са завођењем, које, од Крстинице до Анике, поништава јунаково биће тако што га принуђује да живи сопствено размењивање (сопствену несмиреност).³¹⁶ Када, најзад, након што пронађе Лалетов нож у огњишту, Михајло тај нож обрише и стави га поред свог ножа, он, по први пут здружује означитеља и означено, са последицама које се могу двојако тумачити. Примарно значење овог брисања ножа о пепео јесте окајавање греха, то јест измиреност са траумом. Међутим, како Михаило није извршио онај чин који жеља за смрћу тражи у њему, траума није окончана, она се наставља (Михаило поново мора да бежи, да путује). Са друге стране, ако траума опстаје, то не значи да у њој самој нема промене, јер се понављањем ритуалног чина понавља и његова последица, а то је брисање означеног. Како је у Крстиничином случају то било означено љубави, у Михаиловом случају је то означено смрти. Означитељ се, дакле, на завршетку Андрићеве приповетке, придружује празном означеном, а празно означено које у свој вртлог увлачи знакове јесте суштина процеса завођења назначеног у приповеци. Нема љубави, нема убиства, нема самоубиства, има само вечитог суицидалног завођења. Оно што знаке вуче самоукидању опсењује илузијом сопственог (само)укинућа.

³¹⁶ Да је Михаилова жеља за смрћу условљена идентификацијом са Другим која подразумева истовременост убиства и суицида можда најбоље показује приказ прободеног Арнаутина, кога се Михаило сећа, вагајући у себи одлуку (која не може бити коначна без Аникиног позива) да најзад оде Аники: „Једном је у Сарајеву, на пазару, видео како је неки Србин пробод Арнаутина. Нож је остао у рани. Рањеник се није ни обазрб за убицом, кога су други гонили, него је полагао, као свечано и сабрано, пошао ка првим отвореним вратима. Ишао је као да броји кораке, није гледао ни у кога, само је обема рукама притискивао рану, осећајући јасно да ће живети само дотле док му не извуку нож из ране. *Као рођену смрт, неминовну и близу* (курзив Ђ.Р.), Михаило је видео да се „оно са Крстом“ није свршило оне ноћи у хану и да није искупљено ни са осам година мука. Он, Михаило, рањен је те ноћи смртно. Ових осам година, то је оних Арнаутинових неколико корака до прве капије, с обореним очима и са обе руке на рани. Био се склонио и прићутао у овој касаби и уљуљао у варљиву наду да је то трајно. Али сад га је пристигла хајка. *И чудновато, од те поразне коначне мисли његов страх и унутрања мука као да су бивали мањи* (курзив Ђ.Р.). Нешто као туга и сажаљење говорило је у њему: – *Дошло је време да се извади нож из ране* (курзив Ђ.Р.). Не користи заваравати се” (Андрић 1971: 212). Нису, дакле, само Крстиница и Аника изједначене у Михаиловој свести, већ се и Михаило изједначава са Крстиницом у себи (и, самим тим, са Аником). Довршење идентификације (докончање трауме) подразумева и сопствену и Аникину (и Крстиничину) смрт, јер је и сугестија гласа који се јавља са стране (а који више нема заповедни тон, као у „Мустафи Мацару”, јер заповедност у овој приповеци припада само Аники) двосмислена, па је вађење ножа из ране, у Михаиловом поистовећењу са Арнаутиновом судбином, виђено „као рођена смрт”, али и као смрт (убијеног) другог из чије ране нож треба извадити да би сопствене смрти (и смирења) уопште и било.

5.2. Упитни и непостојећи суицид – Колоња и Тамил

5.2.1. Корак у празнину – (не)могућа идентификација

Моменат трагичне идентификације обележава судбину двају Андрићевих јунака, Колоњино „турчење” у *Травничкој хроници* и Тамилово поистовећење са Џем султаном у *Проклетој Авлији*. У разликама ових двају идентификација, процеса и резултата до којих оне доводе, огледа се и разлика и померање у Андрићевом виђењу и поетичком третману самоубиства. Ако је у *Травничкој хроници* суицид још увек могућ, макар као један од непроверивих узрока Колоњине смрти, у *Проклетој авлији* суицида нема, нити је он назначен, будући да Тамил нетрагом нестаје из Авлије и приповедања. Међутим, сама чињеница да је могуће довести у везу процес изградње (и разградње) идентитета код ова Андрићева јунака, води питању о непостојању Тамиловог самоубиства, то јест питању зашто то самоубиство у *Проклетој Авлији* више није могуће ни назначити, као што се не може назначити нити представити Тамилова смрт. Наизглед истоврсни исказ који је преломни тренутак и место уприсутњења самоукидајуће идентификације у обема приповестима, разликује се утолико што је у *Проклетој Авлији* изречен без прекида, са осећајем самоуверености и сигурности у оно што се говори: „Ја сам то!” (Андрић 2004: 106), али и сломљености и нестанка који из те „сигурности” произлази, односно (у Колоњиним случајем) прекида и болне недоумице, преполовљене реченице која мора да се доврши (као пристанак и жртва зарад спасења туђег живота), али која у свом (наглашеном) прекиду, у оне три тачке које за тим *два пута поновљеним исказом* следе, и у напетост тишини између „Ја сам...” и „...Турчин...јесам Турчин бољи од тебе.” (Андрић 1961: 403), обележава непремостиву пукотину, провалију и јаз у који ће се, на крају, травнички доктор сурвати, остављајући читаоца у недоумици и незнању о узроку смрти, којој је „допуштено” да буде и самоубиство.³¹⁷ Бит епохалног померања у овим романима, међутим, представља сам модел идентификације. Колоњино наводно приклањање „турској страни” пристанак је на идентификацију са чврсто омеђеним и религијским и културолошким границама утврђеним идентитарним одређењем. Своје двосмислене и вечно колебљиве позиције левантинског човека, који не припада никоме, припадајући заправо сивма, Колоња се одриче да би се „утопио” у једну од заједница које у травничком микрокосмосу заједно егзистирају, али свака у својој посебности и отуђености коју љубоморно чува. Тамилев модел идентификације другачији је, пошто је неодређено „то” уз које Тамилово „Ја” пристаје проблематично и флуидно (за приповедање које узалудно настоји да тај простор означи),

³¹⁷ „Да ли се догодило убиство? Самоубиство? Или се десио несрећан случај? [...] Оно што је о догађају романијер испричао допушта читаоцу различите претпоставке. Једна индикација као да повлачи могућност да је Колоња потајно убијен. Приликом његове сахране на турском гробљу они исти наоружани људи који га хтедоше обесити некако исувише усрдно подметаху рамена и смењиваху се с упадљивом лакоћом и брзином у ношењу покојника, узбуњени, мрки. Али, није искључена ни могућност да је Колоња извршио самоубиство. У прилог таквој претпоставци унеколико говори лабилна природа овог лекара, који је, лично, за живот био „врло лабаво везан“, као и песимистичке премисе његове медицине, за коју је смрт напросто „решење дуге болести која се зове живот“. А последње његове речи које су забележене у књизи одају и један одбојан став према човеком телу као ђавољем обитавалишту. Судећи по ономе што је говорио у последњим часовима, мисао му је била посвећена виђењу Бога. Корак који тако настројеног човека одваја од чина самоубиства не изгледа врло велик. Но без обзира на вероватност осталих могућности, тешко је одбацити и утисак да су се старцу у великој узбуни живци растројили и да је изгубио памет. У том случају би могло бити да га је смрт задесила као удес човека који не контролише своје кораке. Јасно је једино то да је Колоња завршио трагично” (Тартаља 1979: 175-176).

те се и претапање не врши свођењем, него репликацијом која јунака „укида”, односно ставља изван приче и причања.³¹⁸ Тамо, дакле, где се суицид „можда” јавља (у *Травничкој хроници*), ово „можда” је беспредментно, јер је сам пристанак (примораност на пристанак, жртва пристанка) већ симболички суицидални чин, док тамо где суицида нема ни у траговима (у *Проклетој Авлији*), нема га, јер је уприсутњен као немогућност у дослуху са суицидом *Травничке хронике*. Веза *Проклете Авлије* и *Травничке хронике* у погледу развоја суицидалне симболике важна је, јер управо она показује да путања поетичке репрезентације самоубиства у Андрићевом делу представља један од битних начина да се препознају трансформације поетичких модела његове прозе. И један и други роман објављују се из постсуицидалне позиције, с тим што је у првом од њих та позиција дата кроз прелазак са

³¹⁸ Ослобођена свих обзира, брана и спасавајућих ограничења која би омогућила одржање идентитета у приповедању, појава двојника у *Проклетој авлији* изведена је у потпуној доследности и са (за причу) „поражавајућим” консеквенцама које врхуне у Ћамиловом нестанку. Већ у Црњанскомом *Дневнику о Чарнојевићу* присутна је потенцијална намера овог нихилистичког репродуковања које би укинуло двојничку позицију, а субјекта расуло у неозначиво, *нивелишуће* умногостручење. Крај сна о Чарнојевићу, назначен сценом у дворани огледала, када се на вратима појављује Шаљалин у костиму Дон Кихота, а да је двојник, притом, такође представљен као донкихотска фигура, доводи до опасног умногостручавања, на које, међутим двојник не пристаје, јер проналази прибежиште. Бацајући поглед кроз прозор у даљину, Чарнојевић избегава укидање себе као двојника и истовремено припрема једну од најважнијих слика у роману, слику Рајића-Чарнојевића који, погледом кроз прозор, посматра Марију као недостижни метафизички идеал, али и жижу, јединствену слику симболички обликоване метафизичке жеље. Сабрање двојности у овој сцени чини отклон од немогућег, развејаног идентитета, а тај се отклон достиже и посредовањем романтичарски интониране слике сна о двојнику, те је двојник препознат као сан о фикцији (посредован књижевношћу) и сан фикције. Са друге стране, нема ни говора о томе да би јунаково виђење Чарнојевића могло бити производ стања суманутости, јер се Црњански од ове могућности јасно ограђује. У *Проклетој авлији* пак удвајање почива на потпуно обрнутим премисама. Двојник се не сања и идентификација је „свесна”, али приповедање наговештава да би Ћамил могао бити луд, што дату свест додатно проблематизује. Двојник који се не сања, а на кога се пристаје, материјализовани је двојник који води привидном укидању идентитета субјекта који се удваја: „Двојник је без сумње најстарија од свих протеза које прате историју тела. Али двојник, заправо, није никаква протеза: то је замишљени лик који, као душа, као сенка, као слика у огледалу, опседа субјекат као његово друго ја, који чини да он у исти мах он сâм и да никад на себе не личи, који га опседа као нека потајна и увек дозивана смрт. Међутим, не увек: кад се двојник материјализује, када постане видљив, он означава предстојећу смрт. А то значи да се имагинарна моћ и богатство двојника, она у којој се одиграва страност и у исти мах присност субјекта према себи самом (heimlich/unheimlich), темеље на његовој нематеријалности, *на чињеници да он јесте и да остаје фантазам* (курзив Ђ.Р.). Свако може да сања и мора да је целог живота сањао о неком дупликату или неком савршеном умножењу свога бића, *али то има само снагу сна и уништава се жељом да се сан силом пренесе у стварност* (курзив Ђ.Р.)” (Бодријар 1991а: 99). Бодријаров став односи се на клонове, те је и сам израз *сило*, у последњој реченици наведеног цитата, разумљив. Међутим, ако исти процес поставимо унутар закономерности поетичког развоја двојника од Црњансковог *Дневника* до Андрићеве *Проклете Авлије*, овај став не губи на значају, већ, напротив, потврђује чињеницу да се губитком сневаног двојника, губи и метафизички потенцијал удвајања уопште. Говорећи, међутим, о Ћамилу на начин који сасвим обрће премисе идентитарног укидања, Драган Бошковић ће Ћамилов нестанак посматрати не као губитак јунаковог идентитета, већ као губитак модернистичког идентитета приче (могућности њене даље модернистичке репрезентације), то јест као последњи напор модернизма да репрезентује и представља оно што је заувек одсутно и што се никако не може представити другачије доли кроз (само)свест о непредстављивости: „Истина Ћамиловог удеса као истина коју, избегавајући је, приповедање не може нити жели да досегне, смештена је у домен непредстављивог, онолико колико су то и догађаји и идентитети, на пример Карађоза или Џема, одсутни, али и подразумевани, једна врста присуства одсутног, одсуства присутног, игра унутар знака, као што је то и непредстављени, али обављени дијалог између Карађоза и Џем-султана. Зато у овом репрезентовању онога што се не може репрезентовати, Андрића можемо сагледати само као аутора чија је поетика „порасла” у модернитету, као поетику која не жели да представи, која не може да представи, која опет жели да представи непредстављиво, као поетику која се одиграва у празнинама егзистенције, нарације и текста” (Бошковић 2010: 50-51).

суицидалног на постсуицидално, док је у другом постсуицидално полазна тачка у причи о Ћамилу. Овај однос је важан, јер успоставља везу између Андрићевог и Црњансковог третмана суицидалне поетике, будући да се и у прози Милоша Црњанског дешава идентичан процес. Друга књига *Сеоба* би, у том случају, била пандан *Траничкој хроници*, јер је закорачење Павла Исаковича у простор метафизичке жеље (Русију), који је изграђен као простор „тамо” у *Сеобама* суицидалан колико и искорак Колоњин из своје левантинске (модернистичке) двосмислене неприпадности ничему (и, самим тим, припадања свему) у припадање једном, које укида идентитарну позицију модернистичког јунака. На другој страни, *Роман о Лондону* се, у целини, обликује као суицидални роман, а заправо је постсуицидалан, јер уместо акумулације која би водила уобличавању суицидалне жеље јунака, објављује ту жељу на првим својим страницама, показујући је као неоствариву, закаснелу, пропуштену. Исти искорак из суицида налазимо и у *Проклетој авлији*, с тим што у њој суицида уопште нема, али има, као и у *Роману о Лондону*, нестанка, који ступа на место истрошене суицидалности. Отуда је индикативан начин Колоњиног „самоубиства”, пошто он умире закорачивши у празнину која је провалија-дубина:

Већ сутрадан *пронео се глас, бржи од првога* (курзив Ђ.Р.), да је Колоња јутрос нађен мртав на баштенском путу поред потока, у *оној провалији* (курзив Ђ.Р.) испод високог камењара на коме је његова кућа. Старцу је било разбијено теме. Слуга, Арнаутин, није умео да објасни ни кад је лекар преко ноћи излазио ни како се *отиснуо у дубину* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1961: 406)

Глас о Колоњиној смрти, који стиже брже од „првог гласа” да се Колоња већ потурчио, као да посредно показује да је ово предухитрење и у самој Колоњиној одлуци да умре пре него што пристане на турчење. Овај корак у празнину који тражи повратак у дубину, индикатор је истовременог постојања жеље за повратком у стање пре „турчења” и немогућности да се тај повратак реализује. Оно што је раније и могла бити дубина, сада, након „пристанка” само је празнина и провалија, испражњење некадашњег садржаја, што опет указује на то да је „хибрис” учињен и да је сам чин неважан, с обзиром на то да је до самоукидања већ дошло и да је након ове „погибије у бићу” погибија која долази нужна и неопозива последица манипулације Колоњиним испражњеним телом-лешом, које од тренутка пристанка више и не постоји другачије до као лутка којом се други служе да Колоњу разувере и „отму” или да га присиле да „пристанак” потврди, те да га сачувају и похране у вери на коју је „пристао”. Тако и Ћамил, пошто је изрекао своје страшно признање да је он „то”, постаје наизглед покорна и сваком обликовању подесна телесна маса:

Да су била друга времена, бар мало мирнија, и да је у Конаку било неког од старешина, умешале би се духовне и световне власти, Аустријски консулат би иступио одлучније, фра Иво би обиграо надлештва и утицајне Турке, и ствар би се са несрећним Колоњом објаснила. Овако, у општем лудилу и безвлађу, које је још трајало, нико није могао никога да саслуша ни разуме. Узбуна, која је управо малаксавала, *нашла је нове хране, докопала се леша овога старца, као добродошлог трофеја* (курзив Ђ.Р.), и не би га пустила без крви и мртвих глава. (Андрић 1961: 407)

– Ја сам то! – рекао је још једном тихим али тврдим гласом којим се казују пресудна признања и спустио се на столицу [...]

Седећи на ниској столици без наслона, Тамил је изгледао исцрпен и *сав утонуо у себе* (курзив Ђ.Р.). Мршави чиновник је обигравао око њега и уносио му се у лице. Њему се чинило сада *да је пред њим тело без воље и свести са којим може да чини шта хоће* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 2004: 106-107)

Утонуће, које за Колоњу представља смрт, јер је повратак немогућој дубини себе, ураћање у новонасталу празнину бића, за Тамила није довршетак, већ моменат идентификације. Из мртвог Тамила буди се Цем, а спуштена рука стражара недопустиви је гест додиривања султана: „У једном тренутку он је положио, изгледа, једну од оне две страшне шаке на Тамилово раме. А младић га је, *огорчен и згађен ваљда том увредљивом интимношћу* (курзив Ђ.Р.), оштро одгурнуо” (Андрић 2004: 107). Промена је присутна и у фра Петровом причању, па, у замишљеном дијалогу, он више и не именује Тамила, него Цема Тамила: „Сједим тако и уживам и пушим, ако се нађе, а од духана све ми се глава заноси. Дим око мене, а уза ме се као привије *Цем Тамил* (курзив Ђ.Р.), неиспаван, блијед, сузних очију” (Андрић 2004: 119). То што фра Петар, као кључни носилац жеље за причом и причањем именује Тамила – Цемом Тамилом, у раскораку је са идентификацијом у којој Тамил не може бити и једно и друго, него се буди у Другом. Да би се прича одржала, она мора да пристане на позицију модернистичког именовања које кроз удвајање омогућава процес казивања, приповедања, исписивања, што и јесте основна ситуација заснивања идентитета самоисписивања у *Дневнику о Чарнојевићу*.³¹⁹ Тело које се у Другом буди бива склоњено у нестанак, у немогућу запитаност о даљој судбини ефенди Тамила. Колоњино тело, међутим, остаје на попришту да би било покопано у „погрешном” гробу и тиме насилно припојено и присаједињено једноме од идентитета коме невољно и „случајно” прилази. Узалудно је настојање Марија Колоње да Роту, који је дошао да „извиди ситуацију” и провери гласине о турчењу, увери у своју постојаност и оданост ономе што је био:

– *Ништа, ништа се није десило и ништа се неће десити* (курзив Ђ.Р.). Нека нико не брине за мене. Ја своју позицију добро браним. *Ту стојим* (курзив Ђ.Р.) и браним је као добар војник.

Старац се заустави, нагло забаци главу и истури грудни кош и шапташе дахом који се прекида:

– *Да, ту стојим. Ту, ту* (курзив Ђ.Р.).

³¹⁹ Кроз овај разговор Андрић као да показује, у малом, читаву еволуцију двојничке фигуре у модернизму. Након што је Тамила назвао Цем Тамилом, на самом крају разговора, фра Петар ће га назвати и Цемом, али само да би након тог именовања, „игром случаја” био пренут из свога сањарења и повраћен, уплашен у реалност: „И узме да пуши, али ко зна гдје је његова мисао. *А пуши као мртвим устима и гледа ме кроз сузе, несретни Цем* (курзив Ђ.Р.). Цигара му се гаси. Неко негдје викне (то се двојица побила) и тргне ме. Пренем се, а оно никог поред мене нема. Моја се цигара угасила, а рука ми још испружена. *Па то сам ја сам са собом разговарао* (курзив Ђ.Р.)! Уплашим се од лудила *као од заразне болести* (подвукао Ђ.Р.) и од помисли да овдје и најздравијем човјеку почиње с времена да се мути и привиђа. *И браним се од себе. Браним се у себи, напрежем се да се сјетим ко сам и шта сам, одакле сам и како сам овамо дошао* (курзив Ђ.Р.)” (Андрић 2004: 120-121). То је најближи могући контакт који прича и приповедач чине са оним што Тамил јесте. Ако би се наставила унутар ове идентификације, прича би се заправо укинула. Њено постојање је условљено тиме да се постави граница и растојање према двојнику који више није двојност. Црњански ће то у *Дневнику* учинити на исти начин. Буђење наступа истога часа када се појави опасност да двојника нестане, то јест да се двојник разуме као бескрајан низ могућих репликација. Будећи се, не у двојнику, већ у подвојености, Црњансков Ја приповедач ће моћи да започне процес модернистичког писања себе. У *Проклетој авлији*, међутим, писање не може бити изведено из првог лица удвојености, јер је неопходно да се Ја у двојнику одвоји да би прича уопште могла постојати у трећем лицу или у Ја приповедању оних који су маска приповедача.

– Стојте...стојте ви...господин’ докторе, – муцао је сујеверни и плашљиви Рота, кога је одједном напустила сва његова уобичајена дрска сигурност. *При томе је одступио корак напраз* (курзив Ђ.Р.) и, не скидајући очију са лекара, тражио иза себе уздрхталом руком кваку на вратима, понављајући непрестано:

– Стојте ви само, стојте... (Андрић 1961: 405)

Андрићева двострука негација на почетку овога дијалога не само да представља начин да се Рота разувери у погледу значаја промене која је код Колоње наступила, већ се њоме посредно казује и да оно што је било и оно што ће бити јесте једно велико Ништа, те да је читава фама о левантинском идентитету коме би се требало или могло вратити није Нешто што је у бивању могуће и што, тако, може опстати у граничном простору, неоскврњено и неприсвојено од стране центара политичке и идеолошке моћи. Потонуће у Ништа казује не само то да је Нешто постало Ништа, колико да Нешто није заправо никада ни постојало, те ако се не може стајати између, него се мора спустити на тврдо тле једне од конфесија (једног од идентитета), заједница и култура, онда онога „ту” на коме Колоња са лудачком самоувереношћу инсистира, уопште и нема и то место није ништа друго до провалија, празнина у коју се запада, а пристанак није хибрис, колико препознавање да места „између”, као упоришне тачке левантинског идентитета (као моста), заправо и нема.

Колоњино бацање у понор на необичан начин наликује бацању у Дрину Фате Авдагине у роману *На Дрини ћуприја*. И Колоња и Фата Авдагина јесу фигуре трагичног вишка. Фатин фатум почива на доследном осећању патријархалности које надилази недоследност патријархалне заједнице којој припада, док је Колоња фигура сувишка знања, начитаности и просвећености која тежи стварању сједињујућег дискурса у коме би било могуће превазићи и поништити искључујуће тачке различитих културолошких и конфесионалних идентитета међу којима Андрићев јунак „левитира”:

По својим основним убеђењима *Колоња је био човек савремених схватања, „филозоф”, слободан и критичан дух, лишен свих предрасуда* (курзив Ђ.Р.). Али то га није спречавало да проучава верски живот не само разних хришћанских цркава него и исламских и других источњачких секта и веровања. *А проучавати значило је за њега поистоветити се за извесно време са предметом проучавања, одушевити с за њега, усвојити га бар тренутно као своје једино и искључиво веровање и одбацити све што је раније веровао и чиме се одушевљавао* (курзив Ђ.Р.). Његов дух је био по свему изузетан, способан за необичне залете, али сачињен од елемената који се лако једине са околином и носе у себи сталну тежњу да се вежу и поистовећују са оним што их окружује.

Тај скептик и филозоф имао је наступе верског заноса и временâ практичне побожности. Тада је одлазио до манастира Гуче Горе, досађивао братрима, тражио да са њима врши духовне вежбе и налазио да у њима нема довољно ревности ни теолошког знања ни побожног жара (курзив Ђ.Р.) [...]

Али Колоња је исто тако одлазио и код јеромонаха Пахомија и залазио у православне куће у Травнику, да би видео верске обичаје, чуо службу и појање и упоређивао их са службом у Грчкој. А са травничким мудерисом Абдуселам ефендијом Колоња је водио учене расправе о историји исламских веровања, *јер је познавао добро не само Куран него и све теолошке и философске правце од Абу Ханифе до Ал Газалиа* (курзив Ђ.Р.). Сваком приликом он је и осталу господу из травничке уleme неуморно и беобзирно *засипао цитатима из исламских теолога, које они у већини случајева нису познавали* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1961: 331-332)

У случају Фате Авдагине место трауме се етички проблематизује. Јунакиња доспева у кобни теснац између очевог *Да* и свога *Не*. У том процепу, где се, са једне стране, патријархално начело појављује као недоследно у очевој одлуци да Фату на силу уда (али и као начело које поседује моћ, те не трпи никакав облик компромиса и одупирања), док је, са друге стране, то начело дато као Фатина доследност у патријархалној обавези да се задата реч одржи и као реч према оцу и као реч себи задата, самоубиство постаје једини начин да се два, међусобно сукобљена захтева задовоље. У Колоњином случају, међутим, знање о свему јавља се као опасни сувишак који се, у сличној релацији, поставља изнад ограниченог знања које о теологији и философији имају носиоци конфесионалне власти са којима се Колоња у Травнику надгорњава. Отуда се Колоња не поистовећује ни са једном од заједница или религија које тако страствено проучава. Овај Андрићев јунак није представник *трећег света* у коме би се могао препознати периферни и хибридни идентитет Босне, иако је та хибридност у роману присутна као назначени (али немогући) идеал. Трећи свет, о коме Колоња говори, заправо је својство левантинског идентитета, који је идентитет немогућег саживљавања са знањем. Попут Ћамила, који је (не)могући мост³²⁰ и Колоња је мост или макар илузија такве симболичке фигуре, где је оно што спаја, или што би требало да спаја, дато у виду *свезнања* и *свејезичности* која превазилази границе завађених група, али не успева да међу њима успостави однос помирљивости и поверења. Уместо да пророчком речју просвећености коју носи свима, и муслиманима, и православнима, и католицима, буде залог њиховога освешћења, Колоња-мост остаје сам и изолован, одбачен од свих којима *своје знање* упорно и страсно дошаптава:

Такав човек не би могао ни у другој средини, мање тешкој и сировој, наћи себи правог места ни стварног угледа. Овде, у овој вароши и међу овим светом, морао је поготову да буде несрећан и да изгледа и смушен и смешан, сумњив и залудан.

Фратри су га сматрали манијаком и преливодом а грађанство уходом или *ученом будалом* (курзив Ђ.Р.). Сулејман-паша Скопљак говорио је поводом овог лекара:

– Није највећа будала онај који не умије да чита, *него онај који мисли да је све што прочита истина* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1961: 335)

5.2.2. Истина спајања и истина раздвајања – рад просвећеног знања

Већ из Сулејман-пашиног виђења и описа Колоњине личности, јасно је се да у *Травничкој хроници* појављују два типа истине од којих је једна *истина раздвајања*,³²¹ сума

³²⁰ „Будући да мост, „пресечен по половини (...) допушта једну једину могућност: непостојање“, и да „сва је наша нада са оне стране“, Ћамилу остаје да се окрене јединим могућим мостовима који сједињују, оним одсутним у Другом, и тако нас неочекивано суочи са чињеницом да је, заправо, он, Ћамил, једини мост, једина, иако неиспричана прича у роману” (Бошковић 2010: 49).

³²¹ Занимљиво би било, из перспективе оваквог раздвајања епистемолошких образаца истиноносног, посматрати Андрићев поетички развој од *Травничке хронике* до *Проклете авлије*. Ако имамо у виду да је лик Марија Колоње најближи пишчевом алтер-егу у роману, јер „Реконструкција тајне Марија Колоње и његовог прикривеног писања [...] упућује на то да је у овом лику, можда, могуће трагати за далеком сенком Андрићевог аутопортрета” (Јерков 1996: 296), онда је и аутопоетички идентитет, скривено присутан у Колоњином утопистичком пројекту бивања мостом и изградњом мостова међу другима, на оној страни која литерарност (поетичност) смешта изван позиције идеолошког самозаснивања. Литераризовани идентитет, као

самодовољног знања, неопходног да се живот у одељености одржава, а друга, *истина спајања*, Колоњина истина, која значи дискурзивно прекорачење задатих граница, њихово премошћавање. Одбацујући Колоњу, све три заједнице у *Хроници* (изузимајући, при томе, јеврејску, којој Колоња не одлази и која се у овај спор „не меша”), исказују жељу да прекорачења не буде и да се њихово знање задржи само у оним епистемолошким оквирима који омогућавају да се створи један чврсто утемељен и, самим тим, изолован (идеолошки) профил колективних идентитета. Истина раздвајања је, на тај начин, релативизирана, јер она нужно мора да кривотвори да би се могла улисти у претходно назначен и потребит идеолошки калуп, док Колоњина истина иде ка апсолутности, која, дубећи знање, пробије ову чврсту идеолошку кору са жељом да освести заједнице у перспективи могућег суживота. На први поглед, Колоњина визија просвећености идентична је Дефосеовој, јер и Дефосе упорно поставља питање о проклетству „ове земље и ових људи”, који би, да желе да приме просвећени дух и знање новог века, могли живети мирно, без међусобних трвења и стално присутне трагике подељености. Међутим, модели по којима би овај подухват просвећивања требало извести, разликују се, па и Енвер Казаз има право када тврди да се између Дефосеове и Колоњине представе о просвећености појављују размимоилажења, као резултат идеолошког конструисања извора просвећеног знања:

Дефосеова полиперспективност у проматрању босанског конзулског презента, али и босанске прошлости јесте мудри, суосјећајни, хуманистички поглед на живот у БиХ. Али, том погледу измиче увид у своје идеологијске основе и бит свог утопијског пројекта. Наиме, ако се проматра из перспективе Ricoeurovog полазишта о интегративној умјесто деформативне функције идеологије у друштву, поставља се питање на који начин се утопијски дух просвјетитељства супротставља империјалној идеологији [...]

Међутим, тај став према којем се „једна идеологијска фигурација може тако према Ricoeuri побити једино другом, и то таквом која ће у себи удомити односно урачунати ону прву”, отвара проблем контроле од стране центара моћи укључивања и искључивања у производњу идеолошке/утопијске имагинације различитих субјекта друштвене сцене [...] Отуд и идеологија и утопија у својој коначној реализацији одлазе у неку недокучиву пројекцију футура из које мотре и онтролирају производњу сваке врсте друштвене имагинације [...] А ако се деконструирају Дефосеови ставови изникли на хоризонту просвјетитељске утопије и ако се увиди да су они као свеобухватна утопија супротстављени империјалној идеологији, чију имагинативну фигурацију нужно укључују у себе, јасним постаје њихова дисидентска функција у односу на моћ колонизатора. Али, репродуцирајући свој

истина спајања, проказује идеолошка застрахења и кривотворења, али себе не сагледава у светлу истих. То не значи да се Андрићев приповедач „уљуљкује” у „сан о литератури”, јер ће он, на Колоњиним примерима, разоткрити сву трагичност и немогућност такве утопије, имплицитно указујући на то да је модернистичко виђење књижевности, које литерарност повлашћује у смислу црњанскијанског „мало новог”, јединог дискурса који преостаје, оазе идеолошке очишћености, поетичке самосвојности (оригиналности) и хуманитета, заправо илузија, и да се модернистичко писање, након овога сазнања (пораза) може реализовати само на начин истицања и осветљавања идеолошке позадине властитог приповедања. Отуда је и истина приповедања у *Проклетој авлији* померена ка *истини раздвајања*, ка преозначавању оног који је одсутан и који мора да остане одсутан, одсечен од приче и причања да би приче и причања било. Уместо да буде надмоћан дискурс који разоткрива идеолошку лажност (политичност) других дискурса, ка чијем превазилажењу стреми, прича, у *Проклетој авлији*, себе сагледава као кривотворину, као идеологем, па је једини начин да се сачува достојанство модернистичког приповедања пристанак на самоукинуће онога што је, као прича и причање, у овом роману оспорено и доведено до својих крајњих поетичких и онтолошких консеквенци.

утопијски карактер, Дефосеови ставови повлаче границу између Окцидента и неокциденталности. Зато они и репродуцирају Окцидент у не себи и тиме се нужно изврћу у идеологију. (Казаз 2006: 278-279)

Ако је Дефосеов модел просвећености, унутар кога он сагледава могућност помирљиве заједничке егзистенције у Босни, посредно империјалан и неаутентичан, јер изнова успоставља, само на други начин и у другачијем виду, већ пројектован колонизаторски дискурс, Колоњина идеја просвећења јесте аутентична, али је и немогућа³²². Казаз, међутим, такође подлеже једној врсти идеолошког читавања, када Колоњу узима за репрезента *трећег света* у коме се огледа богатство хибридног идентитета Босне који у себи садржи истовременост идентитета и алтеритета:

Као што Колоња из своје повијесне позиције види многструкке археолошке слојеве као јединствен систем разлика, тако и наратор романа из своје позиције, свога мјеста говора оданог модернистичком хуманизму види босанске разлике као систем хибридног идентитета, повијесно и културно многогласје у којима разлика није мјесто судара, већ сусрета идентитета и алтеритета који скупа творе нов вриједносни систем.

Међутим, када се Дефосеови наведени критички ставови компарирају са овим Колоњиним, када се из логике полифонијске структуре и из ње произашле контрапунктуалности романа доведу у везу, откривамо да Дефосе говори из позиције просвјетитељске Европе, а Колоња са границе, из неевропске Европе, како проблем рубних европских идентитета одлично дефинира Алеш Дебељак или Чеслав Милош у *Другој Европи*. (Казаз 2006: 280-281).

Иако се Колоњин лик намеће као пример хибридног идентитета, он то јесте само у оном смислу у коме се пројектована хибридност појављује као место њеног губитка, њене неостваривости и недомашивости знања (поетичког и политичког) које би такав идентитет могло да успостави (и индивидуално и колективно)³²³. Јер, ако бисмо прихватили тезу да Андрић кроз Колоњин лик наговештава једну будућу заједницу којој писац тежи, и по сопственим уверењима (као интегрални Југословен), запали бисмо у исту замку идеолошког тумачења у коју, по Казазу запада и Рикер у виђењу утопије (утопијске фикције будућности) као модела алтернативног империјалној идеологији. Отуда није погрешно изједначавати Колоњине ставове са ставовима наратора, јер је овај јунак доиста најближи позицији алтер-

³²² При томе не мислимо да је Дефосеов идеал Окциденталног просветитељства могућ, јер је и он, што се види у разговору са фра Јулијаном, одмах одбијен као неадекватан за прилике у којима различите конфесије у Босни живе. Али је овај пројекат изведен из једне постојеће идеолошке матрице, коју Дефосе узима као већ реализовану на Западу, па је и упориште Дефосеове идеје стварно, то јест оно полази од чињенице да је такав пројекат у његовој Француској делујући и да би се одатле могао проширивати чак и на убоге босанске крајеве до којих ова идеја још увек није допрла.

³²³ „Зато је код Андрића у првом плану деструкција и деконструкција идентитета у корист трауме, самоукидања, нихилирања идентитета, а не понављање стереотипа о етничком и религијском „саживоту”, оријенту и окциденту, плуралности и мултикултуралности. Зато код Андрића можемо говорити пре о одустајању од сваког могућег друштвеног или етничког или интеркултурног идентитета, а не о потврђивању овог или оног класног или расног идентитета, јер од Алије Ђерзелеза до ефенди-Ћамила, од Муле Јусуфа из језиве пиче *За логоровања*, Мустафе Мацара или Алидедеа до, опет, Ћамила, кроз детронизацију и губљење субјекта, Андрић само драстично продубљује трауму идентитета, проклетство у људскости, сагледавајући га не према наспрамном Другом колико према провалији у сопству, не према хоризонталном мосту него према вертикалном, непремостивом понору субјекта, оном Другом које се објављује у самоприкривању” (Бошковић 2012: 44).

ега приповедача (заступника његових ставова) само што та идентификација није идеолошке, него онтолошке и (ауто)поетичке природе. Када се из равни идеологије преселимо на поље онтологије и поетике постаје нам јасно на који је начин и са каквом скепсом Андрић одлучио да једину фигуру која у роману представља истинску и самосвојну визију моста међу цивилизацијама, доведе до самоукинућа. Треба само погледати корпус знања из којих Колоња црпе своју идеју, па схватити да у његовом „програму” постоји стална флукуација и трансфер идеја које, са једне стране, захватају оно знање, чијом се идеологизацијом и затварањем стварају епистемолошки системи које смо назвали *истинама раздвајања*, док се, са друге стране, захвата са оних извора знања који и унутар појединачних конфесија и култура чине њихове рубне (полупризнате) елементе, а који јесу места могућег спајања, то јест отварања Другом. Само, та веза више није доминантно идеолошка, макар не у ономе смислу где се идеолошко везује за политичко-друштвену моћ, већ је гносеолошка и (ауто)поетичка. Да би се уопште могло утврдити на који је начин организовано Колоњино знање и какви су облици његовог транспоновања у знање поетике, мора се поћи од чињенице да је и сам роман жанровски (додатно) одређен као *хроника*, те да је основно аутопоетичко питање које Андрић поставља и провлачи га кроз неколицину својих ликова, чије су претензије такође литерарне, однос према грађи, документу и знању, које треба обликовати у модеран историјски роман.³²⁴

Разлика између приповедача *Травничке хронике*, Давила и Дефосеа осведочава разлике три књижевне стратегије које се могу развити у обликовању исте грађе, оне од које је на крају сачињена Андрићев роман *Травничка хроника*, а у њој

³²⁴ Није случајно да се књижевни јунак, најближи Колоњи по неодредљивости карактера и физичког лика, појављује у једном делу које ће такође понети назив хронике и инсистирати на проблематичном односу фикције и знања. У збирци новела (новелистичком венцу) *Нови Јерусалим* Борислава Пекића, трећа новела, „Човек који је јео смрт”, говори о Попјеу, „човеку без својстава”, писару Революционарног трибунала, који, *игром случаја*, успева да спаси живот на смрт осуђеној прелји, појевши њену пресуду: „Оно мало притивуречних описа што кроз легенду о њему круже потиче од популарних представа о писарима и свецима, и могу се поделити на две основне заблуде: да је био ситна раста, писарски згурених леђа, водене, безизражајне пути и неуочљивог понашања, укратко да је изгледао чиновнички неугледно, што му је омогућавало да тако дуго ради што је радио; и да је крупан, светачки леп, уочљив, како у изгледу тако и у држању, што му је, парадоксално, такође, омогућавало да ради што је радио” (Пекић 2004: 86). Еволуција и преображај Попјеовог лика теку са развојем спознаје о моћи коју поседује да спаси животе осуђених у бесмисленим безбројним процесима током револуционарног јакобинског терора. Како ова самосвест расте, појављују се и сумње и трвења, јер се треба одлучити за онога ко је „најмање крив”. Да би своје одлуке оправдао, Попје почиње да прикупља податке о осуђенима, али се дилема тиме само продубљује, јер се сазнања показују потпуно непоузданим и нерелевантним у односу на Попјеове претпоставке о моралности оних између којих се избор прави, те се, најзад, Попје сасвим препушта фикцији и непогрешивости свога пророчког надањућа. Преиспитујући однос између фикције и сазнања, етике и естетике, фикције и моћи, Пекић као да се наставља, у другачијем епохалном контексту, на *Травничку хронику* и у Колоњи постављено питање (не)равнотеже етичког и естетичког, само што, за разлику од доктора Колоње, чија је неодредивост последица свезнања и надучености, Попје сваком опису умиче услед недостатака докумената и њихове непоузданости, али и метапоетички учитане немогућности да сам прикупи сазнања о онима које жели да спасава. Ова питања Андрић не поставља, те нам за тумачење Колоњиног лика није од пресудног значаја његова веза са прототипом који Андрић преузима из архива, на основу којих је писао роман (не треба, међутим, пренебрегнути чињеницу да је у изградњи Колоњиног лика, у односу на све значајније ликовне *Травничке хронике*, удео документарног, архивског, најмањи (в. Шамић 2005: 77; Тартаља 1979: 177-178)), нити је важан морални лик хришћанина кога спасава. Андрић остаје запитан искључиво над понором Колоњиног бића који се отвара онога часа када се његов савитљиви, двосмислени, левантински естетизис отвори драми избора и свођења у етичком чину и нехотичном фиксирању себе за једну од сукобљених конфесија у роману.

извештај о делима француског конзула и његовог помоћника. Епистемолошке разлике су, наравно, непремостиве, јер је ауторском приповедачу *Травничке хронике* позната интимна сцена сваког лика. Такву сазнајну перспективу књижевни ликови не могу имати. У том смислу ауторски приповедач је овлашћен да одреди основне одлике Давиловог и Дефосеовог писања. Извештај о њиховом писању такође је део романескне стратегије. Оно што конзул и његов помоћник пишу, према томе, није независно од романескног хоризонта *Травничке хронике*. Поред тога што ова стваралачка, књижевна црта употпуњује карактеризацију ликова Давила и Дефосеа, она битно доприноси поетичком профилу читавог романа. (Јерков 1996: 296)

У троуглу који сачињавају Давил, Дефосе и Колоња, проблематизују се и разрешавају пишчеве унутрашње дилеме и недоумице, множећи се око кључног, кјеркегоровски интонираног питања односа између естетичког и етичког.³²⁵ На двама супротстављеним странама овако повучене линије налазе се Колоња и Давил. Француски конзул, човек „средњег пута”, такође је неодређен, али неодређен као не-уметник, као просечност која у себи носи не само доминантно фромалан евроцентрични идеолошки став, чији се ефекти виде у потпуном одбијању да Босну види другачије до као „тамни вилајет”, земљу запуштених, непросвећених и дивљих људи у сталним међусобним сукобима и зађевицама, већ и онтолошку немогућност да се овој другости отвори као сопственој другости, дубини свога бића које ће тек дејством босанске атмосфере, оног Фон Митереровог „Urjammer-a”, постати видна као Давилова „комплексна природа”. Остајући непоправљиво везан за идеале своје младости, круте моделе етичког процењивања и јасне поделе на добро и зло, које је револуција „остварила”, а идеје просветитељства припремиле и вредносно обликовале, Давил је непрекидно провоциран и опседнут жељом да ствара и да буде уметник, али га етичка догма, којој без остатка припада, увек оставља у оквирима медиокритетства (просечности):

Жан Давил је дошао на свет као човек прав, здрав и – просечан. По целој својој природи, пореклу и васпитању, он је створен да живи мирно и једноставно, без великих дизања и тешких падања, без наглих промена уопште. Биљка за умерену климу. Са урођеном способношћу да се лако одушеви и занесе за идеје или личности, са нарочитом склоношћу за поезију и поетична стања духа. Али све то не прелази границе срећне просечности. Мирна времена и срећене прилике чине просечне људе

³²⁵ Управо питање избора и Колоњине апсолутне неодређености да се било каквом избору приклони, упућује нас Кјеркегору, код кога разлика између етичког и естетичког почива на могућности односно немогућности човековој да се начини избор: „Твој избор је естетички избор, али естетички избор није избор. У суштини „бирати“ је уопште узевши прави и строги израз за етику. Свуда где је у строгом смислу реч о неком „или-или“, можемо увек бити сигурни да ту суделује етика. Једино безусловно „или-или“ које постоји јесте избор између добра и зла, али тај избор такође је потпуно етичан. Естетски избор је или савршено непосредан и, утолико, није никакав избор, или се губи у различитости” (Кјеркегор 2015: 490-491). Ако је за Кјеркегора естетичко развојна фаза, живљење у ентропији могућих избора, која се срећно довршава и врхуни тек у коначној спознаји добра и зла, што представља крајњу тачку хармоничног сједињења оног „или-или”, Колоњин пут у роману осликан је на исти начин, али климактични моменат етичке самоспознаје (спремност на христологику жртву зарад спасења другог) не постаје моментом конституисања јаства, већ његовог апсолутног негирања и испражњења. Детерминисаност одабира, довођење јунака у ситуацију да мора изабрати, није, дакле, код Андрића, нужност да се одабере оно што је једино исправно: „Чим се човек може довести на раскрсницу тако да за њега нема никаквог излаза осим избора, онда ће он изабрати праву ствар” (Кјеркегор 2015: 492), већ нужност да се одабере оно што је, самом чињеницом бирања, неминовно погрешно и самоукидајуће „зато што су други за њега извршили избор – или зато што је изгубио себе” (Кјеркегор 2015: 488).

још просечнијима, а бурна времена и велике промене стварају од њих компликоване природе (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1961: 87-88)

Појава зла у свети иззивала је у Давилу огорчење или потиштеност, а појава добра – одушевљење и задовољство, једну врсту моралног заноса (курзив Ђ.Р.). Али, од тих моралних реакција, које су у њему биле заиста живе и будне, иако не сталне и не увек сигурне, он је стварао стихове којима је недостјало све па да буду поезија. Истинабог, у том погрешном схватању га је учвршћивала и мода времена. (Андрић 1961: 105)

Отуда ни уметност за Давила нема снагу надахнућа (Давил и иначе пати од недостатка уметничке епифаније), него је тек један класицистички строго одмерен и уређен систем форми, прописаних стихова и идеја који, уместо да открива и оживљава, заправо умртвљује оне доживљаје које, у судару са босанском стварношћу, у своје дело уноси француски конзул. Верни пратилац политичког тренутка, Давилова „уметност” не надживљава промене политичких и идеолошких парадигми.³²⁶

У корицама од картона, увезан зеленим тракама, ту је био рукопис његовог епа о Александру Великом. Од двадесет и четири певања, седамнаест је било написано, па и она непотпуна. Раније, он је, пишући о Александровим походима, имао стално пред очима „Генерала”, али сада, има већ више од годину дана, откако као своју личну судбину доживљује слом живог освајача, он не уме више ништа да каже о узлету и паду овога давно мртвога из свога епоса (курзив Ђ.Р.). И тако сада стоји пред њим ово започето дело као логички и временски апсурд: Наполеон је прешао велики лук свога успона и пада, и поново дотакао земљу, а Александар је још негде у лџу, осваја „сиријске кланце” код Исоса и не помишља на пад.

³²⁶ Поред тога што представља очигледну противтежу на релацији етичко-естетичко, у односу на Колоњу пре свих, те, самим тим, учествује у креирању комплексне, али потпуне структуре, у којој су све могућности сврставања на страну преовлађујућег етичког или естетичког заступљене у поменутиим ликовима *Травничке хронике* који носе имплицитну поетику романа, Давилова просечност се може посматрати и на плану суштинског, тежишног односа између документарне грађе и њене поетичке транспозиције. Несумњиво је, а то знамо на основу прилежних истраживања Мидхата Шамића, да је Андрић грађу за роман, највећим делом црпео из дипломатских извештаја Пјера Давида: „И. Андрић је црпао из ових докумената највећи и најбољи дио својих обавјештења и података: Давидова консулска преписка представља, дакле, главни извор *Травничке хронике*” (Шамић 2005: 234). Ако је јунак, из чијих записа потиче највећи део архивског материјала за писање романа, означен као просечан, иако, по Шамићу „ако се води рачуна о његовој дипломатској активности и о његовим успјесима, с једне стране, о посебним околностима и условима у којима је радио, с друге стране, добива се утисак да је овај француски конзул спадао у онај кадар добрих дипломата којима је обилавала Француска у XIX вијеку” (Шамић 2005: 49-50), онда и Давилова просечност има функцију да подцрта и нагласи једну врсту аутопетичког поверења у сопствени стваралачки процес Андрићевог приповедача, у магију поетички преобликоване речи која просек и сувоћу извештаја, дипломатског списка, историјског документа, преображава и оживљује, постајући (насупротив Кјеркегоровим ставовима) апологијом естетског у овом роману. Притом је важно нагласити да није сам јунак „упросечњен”, као јунак-функција, папирнати и бескрвни лик, што би довело у питање вредност Андрићевог романа у целини, већ да је просечан онај „отисак себе” који јунак оставља у документима, пишући оно, што се, по узусима дипломатке преписке, мора писати, и прећуткујући све оно о чему ће приповедач проговорити, градећи Давилов лик у овој пукотини између написаног и ненаписаног: „Он више није Давил, већ конзул који пише извештај, он напослетку није више ни узбуђени Парижанин већ човек који је прихватио свој положај у босанској забити. Оно што не може написати, оно скривено, оно што ни у стиховима не може да непосредно проговори, све је то предмет Андрићевог романа – о томе говори приповедач *Травничке хронике*” (Јерков 1996: 299).

Мучио се често да ствар крене напред, али је сваки пут јасно увиђао да његова поезија редовно занемори од близине стварних догађаја (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1961: 623-624)

Давилова бескрвна и просветитељским моралом натопљена класицистичка поезија има свог антипода у Дефосеовој *Књизи о Босни*. Андрић је, наиме, Дефосеов лик поставио тако да буде Давилов антипод, иако би се истински однос супротстављености могао успоставити тек између Давила и Колоње, што је веза коју Андрић не раскрива, али која је имплицитно присутна. Дефосеово отварање Босни, заинтересованост за све необичности, разлике у обичајима и живописни колорит мозаика вера и народа, који стешњени у овом простору, живе, носи у себи, на супрот Давиловом класицизму, романтичарски занос и одушевљење неистраженим и дивљим оријенталним крајевима до којих искра просвећености и модерног живота још увек није допрла. Ова „етнографска студија”, иако писана са жељом да се живот у Босни разуме и испита до детаља, носи у себи трагове, како то и Казаз каже, једне идеолошке позиције у којој је, на скривенији начин, уприсутњен колонијални дискурс Окциденталног знања (в. Казаз 2006: 281). У том смислу, и супротстављеност Давила и младог конзула бива релативизирана, јер постоји једна заједничка тачка у којој се ова два, наизглед сасвим различита начина разумевања прилика у Босни, сустичу и уједињују. Та тачка – место (и могућност) повратка, која онемогућава потпуно културолошко измештање, јер је то измештање увек задржано у простору из кога се потекло, присутна је и у Колоњином обраћању Дефосеу, па ће Колоња разлику између себе и Дефосеа и видети у овој фиксираности Дефосеове мисли и знања за место порекла и повратка:

– Да, господине, ви можете да схватите овај наш живот, али за вас је он само непријатан сан. Јер, ви живите овде, али знате да је то пролазно и да чете се пре или после вратити у своју земљу, у боље прилике и достојнији живот. Ви ћете се пробудити из овог кошмара и ослободити из овог кошмара и ослободити, али ми никад, јер за нас је он једини жигвот. (Андрић 1961: 382)

Колоњин модернистички кошмар, као феномен нужне будности у трауми, супротстављен је Дефосеовом сну о просвећености у који се увек може вратити, те на тај начин пребродити и босанску тишину (која га нагриза) и „оријентални отров” који се у младог човека увлачи кроз опседајућу нереализованост његовог еротског бића. Под девизом младости, чија снага увек предњачи и не допушта да Дефосе сасвим потоне у чамотињу живота у Босни, скрива се управо знање о повратку, увек присутно и увек предњачеће у односу на све оно што Дефосе у Травнику доживљава и што га повремено слама и „савија му кичму”. Није случајно да при одласку из Травника, последња Дефосеова мисао бива упућена овом разговору са Колоњом, те да најпре касаба наједном тоне и губи се из очију да би затим утихнуло и последње сећање на овај чудни дијалог и речи које му Колоња упућује да је њему, Дефосеу, могућност повратка дата као вечно жива, спасоносна одступница.³²⁷

³²⁷ Тренутак повратка идентитету, који је овде назначен фигуром младости (плахости, брзог заборав), реализује се као метафигура сећања, јер ишчезнуће сећања на разговор са Колоњом јесте двоструки заборав у коме се брише и садржај разговора – разлика коју Колоња прави између себе, као трауматизованог, неодређеног (неситуираног) „идентитета”, који не може да заборави, и Дефосеа, који ће заборавити, јер има где да се врати.

Травник је варош која се не губи постепено из очију онемо који је напушта, него ишчезава сва одједном у својој руци. Тако је потонула и у сећање младићево (курзив Ђ.Р.). Последње што је видео била је тврђава, ниска и сведена, као шлем, и поред ње цамија са мунаром, витком и лепом, као перјаница. Десно од тврђаве, у камењару, на стрмини назирала се велика и рабатна кућа у којој је некад посетио Колоњу.

На тога човека је мислио младић, одлазећи равним и лепим путем према Турбету, на његову судбину и на онај чудни разговор са њим.

„...Ви живите овде, али знате да је то пролазно и да ћете се пре или после вратити у своју земљу, у боље прилике и достојнији живот. Ви ћете се пробудити из овог кошмара и ослободити, али ми никад, јер за нас је он једини живот.”

Као оне ноћи, кад је у задимљеној соби сео поред њега, осетио је још једном онај дах који је титрао око лекара – као неко велико узбуђење – и његов поверљив и топао шапат:

– На крају, на правом и коначном крају, све је ипак добро и све се решава хармонично.

Тако је Дефосе напустио Травник сећајући се од свега једино несрећног „илирског доктора” и мислећи један тренутак на њега.

Али само један тренутак, јер младост се не задржава код сећања нити остаје дуго при истим мислима (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1961: 431-432)

Ипак, упркос томе што се међусобно проналазе на линији страственог посматрања и заинтересованости за живот у Босни и Травнику, Колоња и Дефосе сасвим се разилазе као фигуре поетике. Полазиште је наизглед једнако и подразумева огромну љубопитљивост, жељу за знањем, оштроумност и волшебну интуицију, али код Дефосеа радозналост и интелигенција воде оштрим, јасним и недвосмислен судовима, док је Колоња, напротив, биће потпуне растрзаности и припадања свему (самим тим, неприпадања ничему). Колико је Дефосеово интересовање за Оријент одређено романтичарским погледом на свет, утемељено у истом таквом осећању које се широм Европе јавља у времену које прати радња романа, толико је његова склоност да доноси закључке без недоумица и запитаности, одраз надолазеће позитивистичке епохе и самопоуздања у погледу тачности научно проверљивих чињеница:³²⁸

³²⁸ У Дефосеовој наклоности Оријенту као простору привлачеће егзотике, али и простору који се дискурзивно надограђује и преобликује (декодира и рекодира, претаче у *Књигу о Босни*) оптиком позитивног знања и образовања, јер „Дефосе анализира све облике босанског живота, али се не задржава само на анализама, него тражи и објашњења појава” (Вучковић 2011: 349), препознаје се онај моменат који је, по Едварду Саиду, кључан за настанак оријентализма као погледа на свет и као „системске дисциплине, уз чију је помоћ европска култура била кадра да током пост-просветитељског периода овлада Оријентом – па и да га произведе – политички, војно, идеолошки, научно и имагинацијски” (Саид 2008: 12): „Тако се круг затвара; док је најпре био изложен као нешто на шта текстови не припремају читаоца, Оријент се враћа као нешто о чему се пише на дисциплинован начин. Његова страност може се превести, његово значење декодирати, његово непријатељство укротити; но, *опитност* која се приписује Оријенту, разочарење које се осећа после упознавања с њим, неразрешена ексцентричност коју он показује, редистрибуирају се кроз оно што је о њему написано и речено” (Саид 2008: 140-141).

За време школовања важио је као чудо од дечака и задивљавао учитеље и другове снагом свога памћења, брзином суда и лакоћом којом је стицао најразличнија знања.

Младић је био висок, атлетски развијен, румен у лицу, са смеђим великим очима, сјајним од љубопитства и немира.

Давил је одмах помислио да пред собом има *право дете нових времена, новог париског младића, смелог и сигурног у говору и покретима, безбрижног, блиског стварности, увереног у своју снагу и своје знање и склоног да и једно и друго прецењује* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1961: 74)

Уз то, мада има савршено памћење, те се у познавању стихова показује надмоћним у односу на Давила, што код конзула ствара осећај угрожености у ономе што му је најважније, Дефосе *не воли поезију* и задржава се у границама „здравог разума” који га чини готово неосетљивим за трауму чак и када се ова појављује (као тренутак поколебаности), у (за Андрића) карактеристичним видовима трауме ероса (неразумљиво одбијање на које наилази при удварању Јелки и Ана Марији фон Митерер) или трауме идентитета (ноћни дијалог са Колоњом):

И ето, тај млади човек био је глув и слеп за оно што је Давилу било најдраже и изгледало, поред грађанских дужности, једино достојно поштовања. *Дефосе је отворено признавао да не мари стихове, а да му савремена француска поезија изгледа неразумљива, потпуно неискрена, бледа и излишна* (курзив Ђ.Р.). Али младић се није ниједног тренутка лишавао права ни задовољства да о ономе што, по сопственом признању, *није могао да осети ни заволи* (курзив Ђ.Р.), расправља и говори слободно и безобзирно, без пакости али и без respekта и многог размишљања. (Андрић 1961: 107)

5.2.3. Говор „Трећер”

Између Давила, са којим дели жељу за стваралаштвом и љубав према уметности, неспутану, међутим, догматским обзирима етике и епохе, и Дефосеа, са којим дели љубопитљивост и савршено знање о свему, Колоња као да сачињава амалгам онога што је у овој двојници најбоље, те удружујући знање са песничком интуицијом, сачињава наизглед ону истинску и праву меру која га чини најближим аутопоетичким ставовима и запитаностима наратора романа. Међутим Колоња је све само не андрићевски идеал мере и уравнотежености. Манијакално и страствено, померено до лудила (које у Роти изазива сујеверан страх при последњем сусрету са њим), Колоњино биће у опсесивном је трагању за апсолутом, вишком и надградњом знања посредованог песничким и мистичким искуством, које у свом немиру и сталном плутању идентитета, истиче захтев коме се не може приближити нити се може са њим сјединити. Естетичко и етичко, поезија и знање, ирационално и рационално не само да не досежу до неке приближне равнотеже, већ су увек присутни на ономе полу који се од јасног и очигледног, недвосмисленог, Дефосеу тако својственог погледа на свет, удаљују, кружећи око тачке епифанијског пројављења које се жељно ишчекује, дозива, а не долази. Сваки наговештај равнотеже или уплив рационалног и идејног (идеолошког) момента, који подразумева једностраност и сталност опредељења (утемељења у идентитету), доводе Колоњу до очајања и збуњености, при чему је и смрт јунака (његово самоукинуће) предодређена не само „пристанком” на идентификацију са

једном од заједница (и вера), него и ониме што тај пристанак узрокује, а то је етички чин жртвовања за другог (спасавања другог од погубљења). За Колоњу чин самопожртвовања није и чин искупљења бића, већ његовог губитка (смрти) (чиме се не негира очигледно Андрићево настојање да у Колоњиним лику очува трагику његове неиспуњиве хуманистичке жеље и немогуће апостолске мисије). У односу на корпусе знања, идеолошки умешене и препаковане да раздвајају и омеђавају заједнице у Босни, Колоњино је знање увек корак више. Оно се позиционира у односу на центре моћи, али то сада и нису центри идеолошке моћи од којих свака страна очекује заштиту и превласт за себе, већ центри сазнања, транспонованог и провученог кроз поетичко-мистички дискурс, кроз који се Колоњина траума неодређености продубљује, у немогућој херменеутици самоиспитивања и самоистраживања онога што се подводи под левантински дух и немогућој примени тако поседованог/непоседованог знања на заједницу, што је једна врста непрекидне (пророчке) мисије да се собом (као мостом) помири и повеже свет. То је и кључна разлика између Колоње и Тамиле. Тамил има могућност да у свој, а за причу немогући идентитет утоне, да се стави са друге стране приповедања. Колоња ту могућност не поседује, јер је његова жеља за идентификацијом усмерена не ка двојничкој интројекцији бића, већ ка онтолошком монополизовању заједнице на коју жели да пренесе смисао сопствене неодређености и свестраности. Да би Колоњина идеја о досезању апсолута уопште била остварива, није могуће да се она помери у унутрашњу идентификацију. Напротив, Колоња захтева апсолут спољашње идентификације, која није ограничена једном културом, религијом, књижевношћу, погледом на свет, него тражи да се у њој поистовете сви, те да се његово левантинско осећање припадања свему претвори у босанско осећање свеприпадности и одстрањења међусобно постављених идентитарних разграничења. Између Колоњиног знања, које се сталном запитаношћу, дилемама и самоанализом шири и усмерава ка свим обалама, не запљускујући ниједну и знања које спутава и дели конфесије у Травнику води се потајни сукоб чији ће резултат бити поражавајући за Колоњу. Јер, када Колоња узима у заштиту Кулијера, свога познаника, католика, кога помахнитала маса води на вешала, он иступа смело и храбро, али *без жеље* да на развој догађаја утиче онако како они, противно његовој вољи, почињу да се одвијају. Као и у „Аникиним временима” или у „Смрти у Синановој текији” кључни јунаков исказ, којим се одређује моменат самоспознаје (и самоукидања), бива расцепљен у двострукој могућности тумачења и разумевања – за себе и за друге.³²⁹ Међутим, начин на који се ова ситуација немогућег дијалога приповедно уобличава никада није исти. У „Смрти у Синановој текији” Алидедеов унутрашњи монолог (молитва) доступан је приповедачевом знању, јер се и исказ (спознаја), као обраћање Богу, задржава у границама дискурса (поретка). У „Аникиним временима” већ постоји потреба да се, путем гласина, Аникина, „за себе” изговорена реченица „Осевапио би се ко би ме убио”, обликује, „приближи” и самовољно тумачи јер и Други постаје неразумљив (недоступан), па је оно што Аника заиста изговара (или мисли) стављено и изван приповедног знања и може се преносити само посредно, модерничким приповедањем које привидно пристаје уз причу, док је изнутра подрива, остављајући исказ у двосмислу изговореног и неизговореног. Али, ако се, са позиција двоструког разумевања, Колоњино

³²⁹ „Према ономе што је испричано о драматичној подневној сцени у сенци вешала, Колоњине речи које су се на крају чуле „као задављено крклање“ бежаху само врхунац препирке, парадоксални пркос немоћног, племенитог гнева. Ако се својим буквалним значењем и могу протумачити у оном смислу који су им дали сведоци, њихов контекст и атмосфера у којој су казане нису нимало у складу са неким драговољним изражавањем жеље за примањем турске вере” (Тартаља 1979: 176).

изјашњење приближава Аникином, оно се такође и разликује, јер су различити односи моћи који се, кроз (немогући) дијалог успостављају. Затворена у своје тело „довољно само себи” (Андрић 1971: 198), које је без „потребе да ма шта показује, живи у ћутању и презире туђу потребу за говором” (Андрић 1971: 198-199), Аника представља Другост у потпуности њене трансцендиране моћи, те се и дијалог појављује само као опсена, као знак завођења који је потребнији поретку (причи) неголи самој Аники (телу). У Андрићевој приповеци се, отуда, ниједног тренутка не појављује сумња у метафизичку пуноћу онога што се телом означава и што сачињава Другог. У *Травничкој хроници*, међутим, управо је јунак, који треба да понесе идентитет Другог, онај који је сасвим лишен моћи, а затим и „присвојен”. Колоња зна да је „бољи”, јер његово свезнање превазилази границе рестриктивног (идеологизованог, подвајајућег) знања које производи подељеност и насиље, али он истовремено не може да своје знање конституише као „бољост”, пошто би то подразумевало систематизацију и (изнова) идеолошко самозаснивање, јер бити бољи значи етички превредновати и проценити сопствено знање. Доследан својој неодређености, Колоња одустаје од себе и сасвим се препушта моћи других, постајући лутка (марионета), испражњено и отуђено тело: „Сад су га водили кући, пажљиво и свечано као младу. А било је и потребно, *јер је старац био изван себе* (курзив Ђ.Р.) и дрхтао целим телом, муцајући речи без везе и смисла” (Андрић 1961: 403). Ако је на први поглед ситуација „предаје тела” идентична као и у *Проклетој Авлији*, будући да изјашњавање о идентитету доводи до тога да и Ђамил, у очима једног од стражара, постане „тело без воље и свести са којим може да чини шта хоће” (Андрић 2004: 107), то је само варка. Ђамил, за разлику од Колоње, не допушта било какву манипулацију својим телом, јер се целином бића преноси у Друго, па је стражарева помисао да је пред њим тело без воље, тело које сарађује и пристаје на истрагу, само ефекат завођења: „*То* (курзив Ђ.Р.) га је изазивало и заводило да је постајао све нестрпљивији и безобзирнији” (Андрић 2004: 107), као што и Аника, поставши једно са телом заводи причу и поиграва се са њом, с тим да је у *Проклетој авлији* већ постало немогуће да се између приче и Другог узглоби приповедање које ће „левантински” везивати једно за друго и сачувати наратив. Приповедање се, у *Проклетој авлији*, парадоксално приближава причи (поистовећује са стратегијама причања), не правећи разлику између двају модела истраге (истраге власти и истраге приповедања), јер је већ на почетку оствестило немогућност модернистичке улоге посредника (моста). Уместо Ђамилове унутрашње идентификације, која поништава причу, а за собом не оставља ништа, ни тело, нити глас, Колоња је оспољење (могућност) трага, остатак тела и остатак говора (мрмљања или лудачког бунцања пред Ротом). Као траг, Колоња је *сама разлика*, расцеп између двају немогућих идентитарних захтева, јер му је доступна само спољашња идентификација, која нужно води присвајању и (невољном) опредељењу, док је унутрашња идентификација запречена неконституисаним Другим, ентропијом знања које се непрекидно расипа у бесконачност, а не може да се каналише, нити да обликује Другог (Џема). Други је увек тамо где га нема, у лудилу неопредељености: у свету, као трагични мањак знања неопходног да би се свет премостио, или у преобимности свеукупног и измичуће знања које се не може трансцендирати. Окренут свету, Травнику, завађеним заједницама, који је за њега једини простор могућег свођења и обликовања Другог, Колоња ће, у разговору са Дефосеом, проговорити као неко „Трећи”:

Младић је слушао, изненађен. *Као да је то говорио неко трећи* (курзив Ђ.Р.), ко се умешао у разговор, сада већ није било трага од празних речи и комплимената.

Пред њим је стајао човек сјајних очију и раширеним, дугим и мршавим рукама показивао како се то живи разапет између два противна света (Андрић 1961: 380).

Тај „Трећи” који говори кроз Колоњу, као кроз медијум, надахнуто и откривалачки о искуству „трећости” јесте заправо говор неконституисаног (унутрашњег) Другог које и не може да досегне трансцендентни надквалитет Другости (вишак самодоволне метафизичке идентификације) па уме, епифанијски, да пројави причу о трећем као причу о сопственој немогућности, због чега се Колоња, након онога што је изрекао, изнова слама и „враћа себи” (празнини себе): „Али разговор се под крај променио. Колоња је опет стајао, мршав и прав, клањао се и ломио, говорио звучне и празне речи, уверавао младића да је почашћен и посетом и повереном му поруком” (Андрић 1961: 385).³³⁰ Без ојачане (оцртане) позиције унутрашње Другости, Колоња је препуштен присвајању, уписивању наметнуте, идеолошки сведене идентитарне матрице – једноструко одређеног затвореног професионалног и националног идентитета и то баш оног идентитета (Турског) који држи полуге власти и моћи. То гранично биће које фигурира као хаотична збрка знакова погодна је за уписивање, јер не пружа готово никакав отпор унутрашње организације, па се, отуда, и може споља прекрајати, криво тумачити, прелазити из руке у руку и отимати се, као да уопште не постоји:

За разлику од многих других Андрићевих јунака, Колоња је осветљаван једино споља (курзив Ђ.Р.), онако како се указује другима: показује се његов изглед, као и његово понашање, резимирају се приступачнији елементи његове физичке и моралне биографије, преноси се од његовог говора оно што други могу да чују. (Тартаља 1979: 180)

Чак и етички чин, који је доказ Колоњине „бољости” и једне добротe која одиста оставља простора за, модернистичком метафизиком интонирану, идеју примера (моста међу цивилизацијама), мора, гледано и из Давилове перспективе, где је подела на добро и зло учињена са апсолутном вером у идеале просвећености и револуционарне врлине (што је опет идеолошки критеријум), да представља избор и (туђе) опредељење. Колоњина позиција „Трећег” је, не једном, у роману представљена кроз слику христолিকে распетости. Међутим, баш онда када се тај хришћански аспект жртве за Другог, активира и из Колоње

³³⁰ Појам „трећег” појављује се у Деридиној филозофији да нагласи позицију разлике, „уцепљења”, између онога што, у смислу бесконачне (трансцендентне) другости, бива изједначено са бесконачном истошћу (идентитетом). На тај начин, треће постаје *слика (метафора) трага*, саме бивствујуће противречности и противстављености као своје сопствене природе: „Бесконачно друго и бесконачно исто, ако те ријечи имају смисла за коначно биће, јесу једно те исто. Сâм је Хегел признавао негативитет, бригу или рат у апсолутној бесконачности само као кретање властите повијести апсолутне бесконачности *имајући у виду* коначно смиривање у којему би другост била апсолутно *сажета*, ако не и уклоњена у парусији. Како тумачити *неужност промишљања чињенице* онога што с најприје има у *виду*, у овом случају онога што опћенито називамо сврхом повијести? То је исто што и питати се што значи *промишљање другог као другог*, и није ли, у овом јединственом случају, свјетлост онога „као такав” сâмо прикривање. Јединствен случај? Не, треба обрнути појмове: „друго” је име, „друго” је смисао тог немисливог јединства свјетлости и таме. „Друго” означава феноменалност као ишчезавање. Је ли ту ријеч о „трећем путу што га искључују та протурјечја” (откривање и скривање, *Траг другог*)?” *Но он се може појавити и изрећи једино као трећи. Назовемо ли га „трагом”, та се ријеч може јавити једино као метафора чије ће се филозофско расвјетљавање непрестано позивати на „протурјечја”. Без тога се његова изворност – оно што га разликује од Знака (ријеч коју Левинас одабире по конвенцији) – не би показала (курзив Ђ.Р.). Она се, међутим, мора показати. А феномен претпоставља изворну контаминацију знаком” (Дерида 2007: 135).*

проговара, он мора проговорити као *поништење* хришћанског идентитета (као конверзија у ислам).³³¹ Амортизујући и ублажавајући донекле жестину натуралистичких приказа травничке узбуне и вешања двојице српских сељака, а затим и неуспелог Кулијеровог вешања, Андрић се користи елементима гротеске (када приказује обешене сељаке као лутке-марионете које се непрекидно затежу и опуштају на конопу који им је око врата обавијен), али и комедије забуне, чији је главни јунак „погрешно схваћени” Колоња. Овим комичко-гротескним препокривањем наратива писац као да жели да одложи и из пресудне тачке помери кључни моменат и преокрет у судбини „илирског доктора”. То одлагање и комична инсценација имају значајну поетичку улогу, будући да уклањају трагично-патетични тон из сцене „хришћанског” жртвовања, која се и не може на другачији начин приказати јер и јесте и није хришћанска као што и Колоњино издавање за Турчина и јесте и није „турскост”. Тренутак самоукинућа дискурзивно је неухватљив, те ће и крајњи исход Колоњиног живота бити приказан у вишеструкости и вишесмислености понуђених могућности, од којих је само једна (недоказива) могућност и самоубиство. Када самоукинуће није праћено и засигурним суицидалним епилогом, тада и сам моменат у коме до самоукинућа долази бива ослабљен, најпре самом комиком призора, а потом и неодлучношћу у погледу начина смрти. Колоњин удес тиме се поставља у раван немогуће интерпретације, херменеутичке трауме приповедања која собом осликава херменеутичку трауму Колоњиног бића. Догађај који иницира суицидалну жељу (уколико је претпоставимо као једну од понуђених могућности Колоњине смрти) настаје из погрешног разумевања докторове изјаве, а те „сметње на везама” и препознавање Колоњино да је неразумевање коначно и неопозиво узрокују жељу за смрћу, јединим, али и немогућим и неисписивим местом дијалектичке хармоније којој јунак тежи, што ће и бити потврђено у претходно вођеном дијалогу са Дефосеом: „На крају, *на правом и коначном крају* (курзив Ђ.Р.), све је ипак добро и *све се решава хармонично* (курзив Ђ.Р.). Иако, *овде* (подвукао Ђ.Р.) заиста све изгледа нескладно и безизлазно замршено” (Андрић 1961: 383). Зато је Колоња истодобно миран и лудачки еуфоричан у откровењском сазнању да стоји *ту*. Бити „ту”, у процепу, раскораку и пукотини границе („Трећег”), значи и једину могућу врсту самолегитимизације, свести да се није „овде” (у наметнутом идентитету), али да се није ни „тамо”, у хармоничном, оностраном простору измирења. Колоња није „овде”, али није ни

³³¹ Овај парадоксални обрт, својом иронијско-гротескном инсценацијом, помало сакрива и затамњује важност момента у коме се на најбољи могући начин показује и реализује Колоњино биће као биће неодређености, истовремене свеприпадности и неприпадања Другом. Још је Гартаља приметио да је један изразито хришћански чин, полагање живота за другог, претворен у чин прихватања друге вере и одрицања од хришћанства: „Али, да ли је позиција коју он брани била хришћанска? До његовог изазовног испада речима *Ја сам... Турчин* долази у тренутку кад је бранио (и одбранио) једног хришћанина; то је чињеница. Но брани ли Колоња уопште неку одређену веру?” (Гартаља 1979: 177). Међутим, нити се Колоња одриче од хришћанства, нити прихвата ислам, нити се одриче ислама, остајући (само) хришћанин. Формула одрицања, као и формула прихватања, недовршена је, кривотворена и насилно прикачена Колоњи, који ће два, а не три пута, поновити идентификацијску формулу „Ја сам”, што је чита Андрићева алузија на Петрово издајство Христа, јер „заиста ти кажем: ноћас док пијетао не зајјева трипута ћеш ме се одрећи” (*Библија, Нови завјет*, „Јеванђеље по Матеју” 2001: 35). Онај који каже да „јесте Турчин”, бољи је, јер је и хришћанин, и бољи је хришћанин, јер је и Турчин. Он је (Колоња) на оном „кораку мање” који недостаје да би се било на начин искључења свега другог што се може бити, а ако је тај последњи корак учињен у смрти (можда и суицидом), у празнини, онда је то сигнал Андрићевог позномодернистичког неповерења у то да литература, као дискурс који фигурира на рубовима идеолошких идентитета, тежећи да међу њима успоставља везе и мостове, нема могућност дискурзивног самозаснивања које би о таквом идентитету аутентично проговорило другачије до кроз стално конституисање и деконституисање идентитета који је, у исто време, и све и ништа.

„тамо”, јер да би био „тамо” он би морао да постане ћамиловско „то”, што опет значи не бити уопште више присутан, не бити „ту”.³³² То је, међутим, и једино место на коме модернистичко приповедање може да се сачува. Као што прича избегава Ћамила у *Проклетој авлији*, јер би је сувишно приближавање укинуло, тако и овде Ротин корак натраг од полуделог доктора значи узмак приче-романа од места чије би дефинисање могло значити и њено самоукидање. Суицид мора остати скривен, претпостављен, да би приче (смисла модернистичког приповедања) било, јер између суицида који је немогуће представити и нестанка који укида причу, једина позиција романа у којој он чува свој идентитет јесте позиција потенцијалности, вишеструких (допуштених) могућих/немогућих интерпретација Колоњиног краја. У *Дневнику о Чарнојевићу* сан литературе („лудих књига”) порађа двојника у коме се распознају црте Дон Кихота – модернистичког Бога, а двојност ствара предуслове за ауторефлексију, самоинтерпретацију и самоисписивање. *Травничка хроника* укида ову модернистичку путању, присутну у првом Црњанском роману, сасецајући је напола и чинећи је болно недовршеном, као што су у *На Дрини ћуприји* прекинути, а у болној тежњи један за другим, лукови вишеградског моста. Тумач који себе не може растумачити, нити се ослонити на ма како уобличен чврст онтолошки суд, не може се ни исписивати, нити стварати „Ја-роман”, попут Рајића-Чарнојевића. Тумач који не бива тумачен од других (који могу имати само једно тумачење, али и моћ да га у Колоњу уписују), а да је његова жеља за апсолутом заправо жеља да свој интерпретативни немир пренесе на другост заједнице и тиме укине њену подељеност, не може да буде читан, али не може ни писати, нити најзад може бити написан.³³³ Андрић Колоњу доследно

³³² Бити *ту*, као битак *ту*-битка, за Хајдегера и подразумева стање једне константне нецеловитости и недовршености, што и у Колоњиним случајима означава доследност да се буде нецеловљен, неприпадајући свету, трансценденцији, идентитету: „Очигледно је да бризи, која образује целовитост структурне целине тубитка, према њеном онтолошком смислу противречи једно могућно бити-цео тог бића. Примарни моменат бриге, оно „испред-себе”, ипак казује: тубитак егзистира свагда ради самог себе. „Све док он јесте”, све до свог краја, он се држи према свом моћи-бити. Такође и онда када он, још егзистирајући, више ништа нема „пред-собом” и када је „закључио свој рачун”, његов битак још увек је одређен тим „испред-себе”. Безнадежност, на пример, не откида тубитак од његових могућности, него је само један властити модус *битка* ка тим могућностима. Ни свих илузија лишена „спремност *на све*” не крије у себи ништа мање то „испред-себе”. Тај структурни моменат бриге ипак недвосмислено каже да у тубитку још увек *изостаје* нешто, што као оно моћи-бити њега самог још није постало „збиљско”. У суштини основне устројености тубитка лежи, према томе, једна *стална незакљученост*. Нецеловитост значи неки изостанак на ономе моћи-бити. Па ипак, чим тубитак „егзистира” тако да на њему напросто више ништа не изостаје, онда је такође већ уједно с тим он постао више-не-ту-битак. Укидање изостанка битка казује поништење његовог битка. Све док тубитак *јесте* као биће, он никада није досегао своју „целину”. Али, ако је задобије, онда добитак постаје напросто губитак битка-у-свету” (Хајдегер 2007: 281-282). Ако је и „Досезање целине тубитка у смрти истодобно губитак битка онога Ту” (Хајдегер 2007: 283), онда ће очување „ту позиције” бити довршено симболичком дисперзијом могућих исхода Колоњине смрти, од којих сваки гради по један модел херменеутичког усмеравања, али се, при том, мора водити рачуна о томе да тај исход није и једини могући, чиме се ситуација тумачења додатно усложњава, остајући увек отворена и незакључена (незакључива). Истина у смрти, о којој говори Целалудин Руми, суфистички песник и мистик, на кога се Колоња непрестано позива (в. Тартаља 1979: 194), није истина (коначне) трансцендентне спознаје, већ истина позномодернистичког херменеутичког „кошмара”, који модернистичко знање чува у његовом свеприсуству, апсолутној потенцијалности тумачења, претвореној, у *Проклетој авлији*, у казивање о ономе што је једном заправо изгубљено и одсутно.

³³³ То да нас приповедач непрестано упућује ка Колоњиним записима (белешкама, дневницима, књигама) (в. Тартаља 1979: 212), а да се у роману ти записи не појављују у облику довршеног (и од писца коришћеног) текста, становита је разлика у односу на Дефосеа и Давила, чији су ликови засновани на сталној игри и измени документарног и фикционалног као онога што се може и сме писати и у облику писаног (архивског) трага оставити о себи и онога што се не записује а улази у област приповедачког знања и приповедне надградње

задржава у позицијама умногостручености и несведености у свакој изјави, сваком суду, у подвојености одевања, неухватљивости физичког лика, у позивању на филозофе западне просвећености (Волтера) и на суфистичку традицију ислама и оријенталне књижевности, у неодређивости крајњег узрока смрти. Уметник и естетика свом целином свога флуиднога бића, Колоња је потпуно садржан у својим маскама, и тиме и најближи представи уметника коју Андрић даје у есеју *Разговор са Гојом*:

- Видите, уметник то је „сумњиво лице”, маскиран човек у сумраку, путник са лажним пасошем. Лице под маском је дивно, његов ранг је много виши него што у пасошу пише, али шта то мари? *Људи не воле ту неизвесност ни ту закукуљеност, и зато га зову сумњивим и дволичним* (курзив Ђ.Р.). А сумња, кад се једном роди, не познаје граница. Све и кад би уметник могао некако да објави свету своју праву личност и своје позвање, ко би му веровао да је то његова последња реч? И кад би показао свој прави пасош, ко би веровао да нема у њему сакривен *неки трећи* (подвукао Ђ.Р.)? И кад би скинуо маску, у жељи да се искрено насмеје и право поледа, бло би још и тада људи који би га молили да буде потпуно искрен и поверљив, и да збаци и ту последњу маску која толико личи на људско лице. Уметникова судбина је да у живот пада из једне неискрености у другу *и да везује противречност за противречност* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1977: 14)

Померен за корак испред Андрићевог виђења модернистичког уметника као „када би могао” фигуре, Колоња је немогући уметник и немогући јунак, нераскидиво везан за инерпретативни пристанак заједнице а сасвим удаљен од једине могуће интерпретације Другог и представе о Другом коју те заједнице могу имати. Он је, у ствари, „трећи пасош”-левантински „трећи свет”, маска која је увек маска, јер нема бића које би се њоме сакривало, а траума је сама нужда да се егзистира у маскираности, пошто је свако „биће” које се испод Колоњине маске уобличава тек краткотрајни просев, обмана и нова маска. Као што је судбина уметника да „везује противречност за противречност”, тако и у Колоњиним халуцинантним бићу, противречности увек остају противречне, као што и народи међу којима је присиљен да живи опстају само у противстављености једних другима, без могућности конституисања хибридног идентитарног вишка који би их повезао и спојио (Колоња је метафора тог немогућег спајања). Неиздржив и поетички несводив Колоња, уметник/не-уметник, писац/не-писац, нечитљив и непротумачив, као што и сам чита све и тумачи све, па не може да растумачи и да прочита ништа, уместо да буде јунак чија би се егзистенција, физички изглед, поглед на свет и одлике и спотицања унутрашњег бића, дали описати и увести у причу, бива од приче одсечен, али не у потпуности, јер Андрићев модернизам још увек поседује снагу да оно што се интерпретацији отима и што на рацију угрожава да негативно онтолошки, не из позиције живота и бића, већ из позиције смрти. Једно ново могао бих, које за Колоњу не важи, појављује се у нагађањима које прича успоставља око начина његове смрти. То „могао се убити, погинути, бити убијен”, причу о Колоњи започиње из херменеутичке дилеме везане за крајњи исход за догађај умирања. Из

ликова. Уколико је улога романа, у случају ова два јунака, да уписује и наглашава поменуту разлику (поменути однос), утолико је Колоњин однос са приповедањем и приповедачем (естетски) непосреднији, па се роман, као књига, у Колоњи отвара према сопственој немогућности онтолошког заокруживања и фиксирања (кроз писање) смисла исприповеданог: „Претходећи књизи (у нехронолошком смислу), нечитљивост је стога сама могућност књиге, и у њој, једне касније и евентуалне опозиције »рационалног« и »ирационалног«. Биће које се објављује у нечитљивом јесте изван категорија, с ону страну, пишући себе својим властитим именом” (Дерида 1990: 125).

те позиције могуће је покренути ланац интерпретативних преозначавања, те преузети и најпривлачнији модел тумачења – суицид и свесно закорачење у празнину, јер се тек у смрти све мири и бива хармоничним. За суицидални чин постоји интерпретативни кључ и постоје све премисе на којима би се засновала једна модернистичка херменеутичка анализа. Али Андрићево „могао бих” доводи и ово тумачење у сумњу, па када би се Колоњина смрт протумачила кроз претпостављену суицидалну жељу, онда би и тумач поступио као што поступају они који, у роману, Колоњу присвајају себи и проглашавају за „правоверног”. Интерпретативни замајац узалудно се окреће око трауматичног средишта у коме је јунак који себе није могао тумачити и који се, не да прочитати. Када се у *Проклетој авлији* прича одели од Ђамила, више неће бити ни потребе ни приповедне моћи да се веза приче и несталог јунака започиње из дилеме *о узроцима смрти*. Раскид је потпун када те смрти више нема или када једино ње и има у безименим гробљима, потонулим под снегом који белином застире причу и причање. Суицидални Ђамил постоји, али не у *Проклетој авлији*, већ у вези са својим „другим” двојником, Колоњом, који ће „припремити терен” за Ђамилову појаву. Након Колоњиног можда-суицида, Ђамил се појављује у постсуицидалној ситуацији, у суициду кога нема, јер је Колоњиним „можда-суицидом” та ситуација већ поетички „разрешена” и превазиђена. За разлику од Ђамила, који је „жив и мртав”, Колоња је мртав, али у „погрешном” гробу, сахрањен по муслиманским обичајима, под турбетом које није његов надгробни камен. Колоња заправо и не може бити сахрањен у „правом гробу”, јер је сваки натпис и свака служба за упокојење још један начин присвајања неприсвојивог јунака, трауматизованог сопственом неприсвојивошћу. Андрић се надовезује на симболички блиску ситуацију приповетке „Прича о везировом слону”, као и на завршетак *Проклете авлије*. Између ове три прозне целине креће се и еволуира поетичка трансформација, окупуљена око могућности (не)постојања надгробног натписа. Опседнута Целалудиновим коначним упокојењем, прича нема моћи да сахрани везира-самоубицу у необележеном гробу, већ само у гробу чији је натпис упола прекинут и недовршен. Његов вампирски статус угрожава је и опседа и из гроба, као што га и „за живота” прича представља као некога ко је, попут Ђамила, „мртав пре своје смрти”. Ако је Ђамил јунак који нестаје *без трага*, па је такав нестанак и место смрти приче и причања (њен гроб), он је утолико близак Колоњи (наслоњен на њега) уколико представља разлог постојања приче, њену жељу да јунака ситуира и обухвати. Са друге стране, Ђамил је близак и Целалудин-паши, с обзиром на то да и Целалудин, као и Ђамил, онтолошком позицијом мртвога пре смрти угрожава причу. Међутим, та угроженост подразумева да у „Причи о везировом слону” везир-самоубица нестане *без трага*, а да у *Проклетој авлији* Ђамил остави траг (макар и траг (Колоњине) неодређености и потенцијалног разрешења које би било повољно за причу, за очување њеног модернистичког метафизичког статуса). Целалудин, дакле, сачуваним трагом (делом надгробног натписа) наставља да опседа причу из пуноће немодернистичке, угрожавајуће другости. „Ђамил без трага” укида причу из позиције свога нестанка, трансцендирајући се у идентитет који причи (и приповедању) више није доступан да би могла одражавати модернистичку двоумицу бића и смрти. Колоња, као траг, чува модернистичко приповедање у његовим крајњим консеквенцама аполутне потенцијалности (неодредљивости). Упућујући нас ка томе да је сваки гроб погрешан и да је свако везивање јунака за одређени херменеутички модел погрешно, приповест оставља суицидалну метафизику у домену немогуће могућности (или могуће немогућности) – у процепу разлике, изван које се даље може само у поништење модернистичке поетике, преласком на другу страну, из које се вера у причу нарушава и укида или тиме што се у њу усеца (деконструираше

је) немодернистички Други или тиме што се модернистички Други ставља изван приче. Да је Андрић заиста испунио своју првобитну намеру и „Причу о везировом слону” присајединио *Травничкој хроници*, он би несумњиво довео до колизије двају искључујућих модела суицидалне поетике, јер везирово самоубиство није доведено у питање. Прати се и брижљиво приказује сваки детаљ припреме за смрт, као и сцена испијања отрова. Било је потребно да „Прича о везировом слону” буде објављена касније (две године након објављивања *Травничке хронике*), да би се сачувала линија поетичког развоја Андрићеве прозе и закономерна линија развоја суицидалног мотива у њој. Тек стварањем овога троугла (*Травничка хроника* – „Прича о везировом слону” – *Проклета авлија*) Андрићева суицидална поетика бива остварена у доследној трансформацији, која подразумева губитак модернистичког суицида, чије су могућности у Колоњи исцрпљене, појаву немодернистичког (Целалудиновог) суицида (који нагриза причу и прети јој нестанком) и, најзад, непостојање суицида као метафизичке алтернативе у Ћамиловом нестанку који причу укида. У дослуху са овим делима стоји суицид у *Омерпаши Латасу*, роману у коме прича више не може да објави ни своју смрт, па мора да се (недовршена) прекине, јер је, смисаоно се празнећи и постајући гласина, већ изгубила поверење у сопствену онтолошку вредност.

5.3. Иманентни суицид *Друге књиге Сеоба*

5.3.1. Моћ меланхолије

Ако је меланхолична двојност, обележена космолошком метафором јесени, послужила Црњанском да у *Дневнику о Чарнојевићу* надиђе суицидалну, самоидентификацијску перспективу и да, на место гротескно-ироничне карикатурализације овог мотива у *Причама о мушком*, постави удвојеног јунака као нови, аутентични поетички одговор, где је двојност разлог постојања и оправдање писма романа, у *Другој књизи Сеоба* аутентичност бива замењена маском аутентичности, те се, на тај начин, губи и дистанца коју модернистичко писмо успоставља између меланхолије и позорнице, а театар се „на велика врата” враћа да означи довршетак епохе:

Захтев за маскирањем, као одраз некохерентног хуманог идентитета, опседаће јунак *Друге књиге Сеоба* и од њих истовремено чинити увек исте и увек друге особе. Зато ће се у овом роману друштвене улоге непрестано мењати јер у том свету „све је било тако промелјиво. Као да су сви на лицу носили маску.” Јунаци романа Милоша Црњанског, наиме, увек траже нове улоге, њима лежи свака улога, као што им аналогно томе не лежи ниједна, али оне се, пошто постоји налог (политике, друштва, цивилизације или предодређеног ауторитета), по било коју цену морају одиграти, будући да је још древна Грчка „преобразила хармонично развијено тело пуноправног грађанина, [...] у знак друштвеног ранга”, а „Понос господe постао је [...] телесан, али је кроз ту телесност постао сувише јаван и спектакуларан, скоро апстрактан, духовно отуђен од свог носиоца у корист грађанског колектива”. Тако ће Црњански покренути игру размене идентитета, игру маскирања, од онтолошке инстанце (Бог као „администратор”, судбина као „перикмахер”) до хуманистички схваћеног рода, истовремено не допуштајући да идентитет буде линеарно уклопљен у очекиване законитости/предрасуде (пост)модернистички схваћеног идентитета. (Бошковић 2010: 67-68)

Епоха у којој је свет постао позорница предмет је приповедања, које се и само, у повратној реакцији, раслојава и маскира, чинећи да чврсто омеђене онтолошке категорије, дихотомијски засноване у раном Црњанском модернизму, сада долазе у додир и мешају се на начин претходно недопустив, а сада могућ, јер моћ модернистичке поетике да огради и одбрани метафизичка упоришта слаби, а њено место заузимају дискурзивне праксе-маске које управо у осамнаестом веку, који роман тематизује, почињу да јачају са свешћу о просвећености и научно заснованом знању. Уместо поетике меланхолије која чува јунака у писању и чува само писање у двојности јунака, онемогућавајући његов суицид и постављајући се као снажна алтернатива суицидалном чину, искрсава медицински дискурс меланхоличног, па меланхолија најчешће завршава у самоубиству, како то Витковичу, а у вези са пољуљаним душевним здрављем Павла Исаковича, саопштава лекар Трикорфос, „медикус, штапсфизик у Кијеву”:

Трикорфос, Грк, медикус, штапсфизик, у Кијеву, који је неко време живео у Италији – са Русима, са Крфа – говорио је Витковичу, поверљиво, да је Павле оболео, као што се то дешава, каткад, удовцу, од меланхолије. А кад му је Виткович тражио да му објасни ту бољку, за коју је мислио да се, ваљда, налази у урину (курзив Ђ.Р.),

Грк је вртео главом, *и тврдио да је тешко објаснити то* (курзив Ђ.Р.). Али је Витковичу написао, крупним, калиграфским, словима: MELANCHOLIA.

Они, који пате од те болести, каже, могу да буду одлични официри, нарочито за атаку, на јуришу, али су, сасвим, неспособни за параду, а губе на картама, *на често завршавају, или скоро увек, у самоубиству* (курзив Ђ.Р.). Ако тог официра, његовог рођака, обузме, једног дана, беснило – говорио је Трикорфос, Витковичу – ухватиће Костјурину, за гушу [...]

Такви су људи, каже, опасни за жену.

Не би га требало представљати ћеркама Костјурина, никако. (Црњански 1966 III: 413-414)

Медицинско објашњење меланхолије, коју је, иначе, „тешко објаснити”, даје лекар, чиме Црњански обезбеђује научни ауторитет датој изјави, али и сам Виткович, који није лекар, већ војник (а Црњански ће сталним истицањем Павловог скормног образовања, непрестано наглашавати да војничка професија, у то време, није повезана са великом ученошћу), зна да би узрок тој бољки могао бити у урину, то јест у телесним течностима, што је заправо раширени став који о меланхолији, има осамнаестовековна медицина.³³⁴ Тиме се, са једне стране, дефиниција меланхолије дискурзивно обележава као стручно знање, али се и показује да је то стручно знање широко распрострањено и међу онима који нису учени, тако да дискурс меланхолије, на тај начин објашњен, не остаје само у уском кругу учених, већ бива препознат и од оних који учени нису, уграђујући се у дискурс епохе, представљен у роману, али и у дискурс приповедања, које се објављује из епохалне ситуације позног модернизма, дакле из тренутка у коме препознавање дискурзивних пракси као конструкција којима се обликује друштвено-политичка моћ замењује модернистичку идеју о епифанијском пројављивању ауторског (поетичког) дискурса.³³⁵ Новим виђењем

³³⁴ „Тај тако јасан, тако повезан скуп симптома означен је, међутим, једном речју која подразумева један истински узрочни систем, систем меланхолије: »Молим вас да поближе размотрите мисли меланхолика, њихове речи, њихова виђења и делања, и увидећете колико једна меланхолична влага, која им се раширила по мозгу, изопачује сва њихова чула.« У појму меланхолије стају делимично бунило и дејство црне жучи једно крај другог, невезани засад ичим другим до сучељеношћу, без јединства, једног скупа знакова и једног именована које означаје. У осамнаестом столећу, међутим, јединство ће се наћи, или ће се, боље речено, извршити размена – пошто ће својство те хладне и црне влаге постати главна обојеност бунила, његова права вредност у односу на манију, умно расуло и помаму, битно начело његове повезаности” (Фуко 1980: 95). Ако Виткович поседује свест, која, очито, припада општем знању епохе, да меланхолију изазива дисбаланс течности у организму, он ће, погрешно, казати да се узрок болести налази у урину (а не у црној жучи), што је начин да Црњански истовремено нагласи његову неукост, али и чињеницу да за тај податак, мање-више, знају сви.

³³⁵ Епохална прекретница коју осамнаести век представља огледа се у истовременом конституисању идеје аутора и дискурса лудила, што је пресек битан и за поетичко ситуирање *Друге књиге Сеоба*. Ако су у *Дневнику о Чарнојевићу* ова два феномена раздвојена, то значи да раномодернистичка поетика Црњанског одбацује дискурзивно знање о лудилу како би, на рачун тог раздвајања, стабилизвала свест о аутору, у чијој се фигури огледа очувано и ојачано поверење у могућност естетског транспоновања аутобиографског дискурса, јер „Требало би”, каже Фуко, „такође размотрити начин на који су књижевна критика и историја у XVIII и XIX веку створиле личност аутора и лице дела, користећи, мењајући, премештајући поступке религиозне егзегезе, библијске критике, хагиографије, историјских и легендарних ”житија”, *аутобиографија и мемоара* (курзив Ђ.Р.)” (Фуко 2005б: 54). Прихватајући осамнаестовековну тековину ауторства, а негирајући дискурс лудила као позитивистичким начином мишљења обликовано знање, Црњансков рани модернизам ствара јаз између епистемологије и поетике, па је привилегована позиција (ауто)поетичког јунака наглашена могућношћу да своје поетичко (суматраистичко) самоодређење постави насупрот традицији просветитељског знања (идеолошко-политичког, филозофског, медицинског), те да суматраиста-меланхолик буде у болности, а не у

меланхолије, која најчешће исходује самоубиством, захваћене су обе стране наратива, приповедање и збивање, приповедач и јунак, а утихнули глас модернистичке поезике допушта да се меланхолија препозна као психички поремећај – лудило и приповедање као растројство гласа који причу саопштава. Док је Рајић-Чарнојевић „доказано” психички здрав јер „Његови благи одговори и његове чудне очи уверише лечнике да није луд, али да је болан” (Црњански 1996: 162), па је и његова меланхоличност залог поетичке оригиналности, одвојености и неприпадања свету, којом се инаугурише суматраистичка дистанца у односу на дискурсе идеолошко-политичко-филозофских изјашњавања других („Ја сам Суматраиста”), Павлова усамљеност нихилистички је означена дефинисањем меланхолије у двама њеним исходима, од којих је један самоубиство, а други сексуалност. Ако се јунак не убије, што се, према Трикорфосу, у највећем броју случајева дешава, онда мора пристати на то да себе епохално ситуира у ономе што подразумева појам ментално здраве јединке, а што се Исаковичу намеће кроз захтев за женидбом или промискуитетом. Како из Трикорфосових речи произлази да је узрок меланхолији удовиштво, може се, дакле, узрок отклонити, па бити усаглашен са епохом или се пак може убити, што нас води закључку да је самоубиство једини аутентичан одговор непристајања да се у епохи буде. Уколико имамо у виду да се Црњанскова поезика, од самих својих почетака, доследно обликује кроз суицидалну трауму коју треба уклонити, онда је пут те поезике постављен на линију успешне (поетичке) одбране од суицида, у раним делима, до ситуације која у позном модернизму нуди једино самоубиство, а како самоубиства не може бити, то јест како се самоубиство непрестано осујећује, пристаје се на распадање поезике, на њено разграђивање на фону нереализоване односно стално одлагане суицидалности. Изневерено очекивање које нуди почетак *Романа о Лондону*, казујући нам да је Рјепнин у сталном закашњењу у односу на самоубиство које се морало догодити „раније”,³³⁶ те да је читав роман

болести. Када се, међутим, у *Другој књизи Сеоба*, психијатријски дискурс појави као дефиниција Павловог стања, онда је сама чињеница да се такав дискурс мора уприсутнити (без обзира на његово разобличавање и деконструисање од стране Црњанског) знак да је еволуција модернизма дошла до оне тачке у којој се идеја ауторства више не сагледава као ограђени простор (ауто)поетичке оригиналности, него је и сама укључена у процес пост-модерног растакања текста (и његових смислотворних упоришта), који подразумева преплитање „различитих приповедних и метаприповедних могућности, поигравање структуром приче и улогом докумената, нихилистичку онтологију, кородирану историју и историјску скепсу, судар епске, модерне и постмодерне матрице, крах хуманитета и отварање постисторије и постхуманитета” (Бошковић 2010: 16). Дестабилизацијом „јаке” ауторске позиције у роману, онемогућава се јунаково пребивање у метафизичкој болности, па он постаје болестан (луд), док се, истовременим оспоравањем и деконструисањем психијатријског знања, лудило измешта из оне дискурзивне праксе која га одређује, чиме Црњански Павлово стање „болности у болести” затвара са обе стране (и поетички и епистемолошки), те је и јунаков нестанак (и довршетак романа), у тренутку када он сасвим пређе „на другу страну”, природна последица (већ припремљене) немогућности да се његово биће (и даље) текстуализује.

³³⁶ Карактеристично је да Црњански у *Роману о Лондону* и она Рјепнинова размишљања о суицидалном чину који тек треба да се догоди и који се кроз роман планира и преосмишљава, смешта у прошло време модалног глаголског облика „требати”, па се уместо логичног „требало би” појављује „требало је” као да суицидална намера у будућности већ припада нечему што је прошло. Пропуштене прилике за суицид тако се мешају са онима које ће „тек бити пропуштене”, па „Требало је само сачекати ноћ, кад је море мирно, изићи из плићака на пучину, у чамцу, и стати на крму. Пуцати у слепоочницу” (Црњански 1971 I: 383), постаје „Да, да, тамо, у месту *St. Mawgan*, требало је ударити тачку на тај живот као на једну више причу о једном Русу” (Црњански 1971 I: 384), док коначно уобличени план суицида, на крају романа, опет више наликује ономе што је *требало* урадити него ономе што *треба* учинити и што заиста треба да се деси: „Требало је просто одвући један од тих чунова о поноћи са песка кад мрак буде пао и ноћ *буде била* (курзив Ђ.Р.) тамна, завеслати мало, удаљити се, па нестати, у мраку. Нико га не би чуо ни видео. Требало је само напунити цеповете камењем, шљунком, а на

трауматично пролонгирање једног немогућег, већ изгубљеног суицида, враћа нас ономе што *Роману о Лондону*, у Црњанској прози, претходи, а што би у *Другој књизи Сеоба* требало да буде изневерење суицидалне метафизике у оном моменту када се такав излаз чини оправданим и могућим. Ми смо се, међутим, помињући суицид у последњем Црњанском роману, враћали, али не *Другој књизи Сеоба*, колико Достојевским *Злим дусима*, јер је управо у *Злим дусима* обликована (раномодернистичка) суицидална парадигма примерена тези о постсуицидалном као онтолошком настављању и природном довршетку ситуације у којој се метафизички потенцијали самоубиства троше и укидају. У *Другој књизи Сеоба* пак до суицида не долази, али се (наизглед) испоставља да самоубиство јесте једини и последњи траг аутентичног одговора бића на ситуацију онтолошког поништења, па када се Павле не убија роман мора да се заврши и да свој завршетак објави у губитку документарне подлоге на основу које би било могуће његов живот даље исписивати или поседовати било какво знање, изузев непоузданих гласина које могу говорити и да је мртав и да је жив, да је ожењен и да је остао удов, веран успомени мртве жене. У овом постдокументарном расулу једног самоубиства које се није догодило и једног писања које се не може наставити, већ мора завршити роман, настаје прича о књазу Рјепнину у кога се Павле Исакович преображава, на шта јасно упућује и физички знак по коме се два јунака препознају, а којим нам, између осталог, Црњански жели саопштити да *Роман о Лондону* јесте наставак *Друге књиге Сеоба* и да се *Роман о Лондону* исписује из простора метафизичке и приповедачке деконструкције којом се *Друга књига Сеоба* довршава, „ да *Роман о Лондону* деликатно преобликује логику *Друге књиге Сеоба*” (Бошковић 2015: 104). Наиме, ако је *Друга књига Сеоба*, роман о првој половини живота једног јунака, у којој се промена и полуделост Павлова препознаје и као физички знак старости: „Тај официр, који је био постао тако снужен, миран, љубазан, тих, био је упадљиво, исувише рано, на слепочницама оседео (курзив Ђ.Р.)” (Црњански 1966 III: 413), другу половину живота не дописује *Друга књига Сеоба*, већ *Роман о Лондону*, на чијем почетку, Рјепнин, погледавши се у огледало, утврђује да је почео да стари, а знак старости је, изнова, оседелост на слепоочницама: „Он онда ставља тај вечерњи, свилени, шешир, на главу и стаје пред огледало. Коса му је разбарушена, и, на слепоочницама, почела од недавна, мало да седи (курзив Ђ.Р.)” (Црњански 1971 I: 120). Није неважно да та, прва ситуација (само)препознавања Рјепнина као старца, долази управо у моменту када он на себе навлачи маску скитнице, вагабунда, просјака. Једна од бројних Рјепнинових „чудних метаморфоза” раскрива његову везу са Павлом Исаковичем, који се неповратно променио, почевши да стари и довршивши, у тој промени, своје лутање. Ситуирајући *Роман о Лондону* у ову промењеност и старост, која је сада старост Рјепнинова, а којом *Роман о Лондону* отпочиње, Црњански ће, наместо једне, велике промене Павлове, увести безбројне метаморфозе и промене Рјепнина, док ће аутентичност суицида бити замењена жељом за самоубиством, као доминантним топосом *Романа о Лондону*. Ако модернистички суицид подразумева пажљиво наративно грађење симболичке ситуације која доводи до преокрета и трагичног исхода, што значи да би се самоубиство морало наћи у епилогу као кулминација романеског структурирања, постсуицидалност последњег Црњанског романа огледа се у сталним метаморфозама главног јунака, која ову корениту промену ометају, јер се она већ догодила у свом недогађању у *Другој књизи Сеоба*, па је и Рјепнинова потрага за метафизичким утемељењем у самоубиству, већ на почетку романа, довршена:

леђа узети цак каменица и устати у чамцу. Стати на крму у мраку. Имао је оружја у свом пртљагу. Требало је пуцати мирно и све би било, за трен ока, свршено” (Црњански 1971 II: 354).

Неколико уводних реченица и почетку *Друге књиге Сеоба* нису никакав аналогон дифузно и разностраном приповедању у последњој глави овог романа, већ оне омогућавају да се – продором свести о времену – раслоји тек призвана структура бајке и да се прича успостави *in medias res*: отвореност приповедања бива, тако, сачувана за завршетак *Друге књиге Сеоба*. Она постоји унутар целокупне структуре *Хиперборејаца*, нефиксирана за било коју позицију у наратији, која као да увек може да се прекине или продужи, преокрен или настави, да би прва глава *Романа о Лондону*, показавши како изгледа одлагање приче и експликација приповедачке рефлексije, што је модус наративне отворености, сигнализирала немогућу позицију заплета: он је остао без климакса, момената кризе и преокретних тачака. То на нов начин одређује положај *приче* и њен однос са *приповедањем* у *Роману о Лондону*. Јер, ако је сам заплет начин разумевања, шта у *Роману о Лондону* треба разумети када је од почетка казано како је Рјепнин спреман да се убије? (Ломпар 2005: 351-352)

Ова веза двају романа још је уочљивија ако се упореди Шекспиров цитат о свету као позорници, који у *Роман о Лондону* уводи читаоца и скривени цитат с краја *Друге књиге Сеоба*, где Павле, присећајући се разговора са Микаилом Ванијем, позорницу живота сагледава кроз алегоријску слику птице која се из мрака појави а затим у мраку нестане:

Нико није још своју судбу избегао, а живот није наручен, него је то, што нас сналази, без наше воље, и не онако, како бисмо желели. Живимо, плачемо, смејемо се, кад како. Сваки има свој век, своју љубав, свој светли део живота, као тица која, кажу, улети из мрака у осветљену дворану и излети на другу страну у таму. Тако му је, каже, протумачио то, поп Микаило, при његовом пошаствију у Русију. Имао је Вани право! (Црњански 1966 III: 476)

Порекло овога цитата, што и Ломпар потврђује, у познатој је *Црквеној историји енглеског народа* Бида (или Беде) Поштованог, теолога и историчара с краја седмог и почетка осмог века. Бидова парабола о врапцу, коју Црњански имплицитно учитава у Ванијево казивање у роману, метафора је „просветљавања” пагана хришћанском вером, па је и примарна сврха употребе ове параболе у *Другој књизи Сеоба* својеврсно первертирање наведене ситуације којом се више не означава зачетак, већ крај хришћанске метафизике у Црњанском роману:

Одлучујућа разлика коју ствара приповедање у својој интерпретацији извора јесте оно што наратор *прећуткује*: слика врапца није осамостаљена, већ функционализована слика, јер она није само слика живота као таквог, већ је она слика живота пре хришћанског бога. Постојање бога јесте оно што треба да неутралише смисао те слике и да га промени. Наратор, дакле, изоставља у роману основни разлог због којег постоји слика врапца у Бидовом приповедању [...] Слика птице у Павловом монологу постоји само у свом не-трансцендентном смислу: није у тој слици више могућа било каква вера у трансценденцију. Бид је сликом врапца илустровао оно што се уклања са светскоисторијског хоризонта пред надолазећом вером и њеном трансценденцијом. Роман, међутим, следи сопствени извор у инверзном смислу, јер се слика птице јавља у моменту када је нестало оне вере и трансценденције које су биле позване да је неутралишу. (Ломпар 1995: 234)

Ако Ломпарово тумачење јесте најрелевантније када говоримо о позицији метафизичког на крају *Друге књиге Сеоба*, оно тиме није и исцрпљено. Ломпар се креће трагом који му оставља сам Црњански, кроз „грешку у Павловом сећању”, тако да изгледа као да је наведену параболу чуо од Микаила Ванија, а да у дијалогу са Ванијем ње заправо нема. Са друге стране, множински облик „кажу” не може потицати од једнога човека, ма колико Павле у своје размишљање уводио Ванија као фигуру која причу саопштава: „Иако реч кажу подразумева множину, Исакович као да именује Микаила Ванија за њеног творца, јер своје последње егзистенцијално искуство проналази у одлучујућим кореспонденцијама са некадашњим Ванијевим причањем” (Ломпар 1995: 232). Ипак, и након што се открије извор цитата, остаје недоумица око онога *кажу*, јер и замена Ванија Бидом, од кога прича заиста потиче, не нуди одговор на питање о Црњанској употреби множинског облика. Тек ако се имају увиди у то ко је све у енглеској књижевности ову параболу користио и реинтерпретирао долазимо до одговора да *кажу* подразумева не само извор, већ и његово транспоновање у традицији енглеске књижевности. Спајајући смисао двају слика, Бидове слике врапца у *Другој књизи Сеоба* и Шекспирове слике света као позорнице у *Роману о Лондону*, Црњански на малом простору сачињава читаву једну историју енглеске књижевности, од раног средњег века, преко Шекспира, до романтизма, јер ће се управо у романтизму Бидова параболна најчешће појављивати, особито у два случаја: у Вордсвортовим *Црквеним сонетима* и у Бајроновом *Дон Жуану* (Магенис 2011: 179-180). Преобликована готово до непрепознатљивости и са помереним и измењеним значењем у односу на изворну, догматско-доктринарну идеју (покрштавање пагана) у Бидовој *Историји...*³³⁷ та Бајронова слика о узалудности живљења и пролазности свега постојећег неодољиво подсећа на слике којима се служи Црњански с краја *Друге књиге Сеоба*, како би у описима Павла Исаковича или у његовим визијама људског живота и судбине појединаца и народа дочарао трансцендентна исходишта романа:

Живот је звезда која лебди на граници ноћи и дана, на самом крају хоризонта. Како ми мало знамо – шта смо, а још мање – шта ћемо бити! Вечити талас времена и промена иде све напред и односи наше биће као мехурове, све даље и даље. Један мехурић прсне, други се створи од пене векова и само се, овде-онде, виде гробнице држава као крупни таласи. (Бајрон 2004: 280)

Тек са Бајроновим преиначењем Бидове слике, Павлов монолог добија своје пуно интертекстуално залеђе, а Ломпаровом тумачењу о преокретању значења метафизике у *Другој књизи Сеоба* придодaje се Бајроново виђење свеопште пролазности и *недовољности људскога знања*.³³⁸ Павле ће томе прикључити и *недостатак воље*. Одуштајање од воље и

³³⁷ Ако је романтичарска интерпретација Бидове параболе потребна Црњанском да би симболичко значење слике проширио ка крајњим питањима метафизике и смисла постојања, он не одбацује ни оно значење које јој придаје изворник, па ће се у Павловом разговору са фратрима, о питањима вере, хришћанства и паганства, католицизма и православља, параболна о врапцу појавити као рефлекс Бидове идеје о покрштавању пагана, а не Бајронових и Вордсвортових накнадних читавања.

³³⁸ Црњанскова позномодернистичка поетика, на крају *Друге књиге Сеоба*, разграђује се на месту на коме недовољност знања, као непотпуност архива и докумената за које је то сазнање неповратно везано, условљава завршетак романа, док је у нестанку јунака и национа изједначена њихова судбина, као што је и одустанак од суцида везан за апсурдно поистовећивање са већ изневереном (колективном) епском парадигмом. Ако Бајроново позивање на Биду помера значење Бидове параболе од афирмације хришћанске метафизике ка песимистичкој визији свеопште пролазности, оно се ипак трансцендира у романтичарској идеализацији колективног (историјског) постојања народа (држава), за које сведоче гробови, док ће управо нестајање

препуштање судбини-случају, једна је од тежишних тачака у разумевању Црњансковог романа, јер се тиме дефинитивно напушта и могућност суицидалног исхода. Суицид, који се може остварити било као појединачни чин – свесним самоуништењем у миру, као последицом изневереног апостолског позвања, било као херојска смрт, (само)жртвовањем у борби,³³⁹ немогућ је без присуства воље која се тим чином афирмише. Јер, од самог почетка романа суочени смо са Павловом жељом да свој живот заврши херојски, на коњу, у јуришу:

На крају крајева, помисли, ако буде и погинуо, погинуће на неком славном, коњичком јуришу – којима се Руси беху прочули у то време – а неће умрети, ружно, остарео, крезуб, усранко, као што ће се десити купецима и терговцима, и синдикусима, у Руми, Митровици, и Осеку. (Црњански 1966 II: 448)

Више пута поновљена, ова жеља обликује метафизичко језгро романа – идеју херојске смрти, као што је у *Сеобама* та лајтмотивска метафизичка жеља представљена Вуковим сном о одласку у Русију, која „му се чињаше као једна велика, непрегледна, зелена пољана, *по којој ће јахати* (курзив Ђ.Р.)” (Црњански 1966 I: 132). Супротстављајући, у Павловој визији сопствене смрти, херојску погибију срамотном умирању у постели, у болести, Црњански призива Ничеову аплогију самоубиства, слободне и својевољне смрти, засноване на идентичном пару супротности, достојног (херојског, победоносног) и недостојног умирања:

Болесник је паразит друштва. У извесном стању, непристојно је продужавати живот. Вегетирање у кукавичкој зависности од лекара и вештачких мера, пошто је изгубљен смисао живота, *право* на живот, морало би изазвати дубок презир друштва. А лекари би морали бити посредници тог презрења – не рецепте, него сваки дан нову дозу *одвратности* према свом пацијенту... [...] *Поносно умрети, ако више није могуће поносно живети* (курзив Ђ.Р.). Смрт, изабрана добровољно, смрт у право време, светла и радосна, дочекана међу децом и сведоцима тако да је још могуће стварно опраштање, кад *још постоји* онај који опрашта, исто тако стварна процена онога што је постигнуто и онога што се хтело, *резимирање живота* (курзив Ђ.Р.) – све супротно жалосној и грозној комедији коју је хришћанство начинило од самртног часа [...] Само је смрт, под условима достојним презира, смрт у *неправо* време,

гробова, као оспољених трагова приче, јунака, национа, и у Андрићевој *Проклетој авлији* и у Црњансковој *Другој књизи Сеоба*, процес нестајања довршити. Уместо гробова, последњих аутентичних сведока једног времена и једног постојања („Памте се само места гробаља” (Црњански 1966 III: 463)), у Црњанском роману сведоче топоними, картографија, мапе, што значи да роман свесно од себе „одсеца” сваки облик сведочанства који није посредован непоузданошћу архивске (документарне) грађе. Као што Андрић сликом застртог гроба симболички назначавача немоћ приче да буде сведочанство и да својим знањем захвати Ђамилову судбину (Ђамилову смрт), тако се и код Црњанског непостојање гробова појављује као обезвређење Павлове идеје иманентног суицида и херојске смрти, јер „херојска смрт постоји само тамо где постоји колектив који ће је признати” (Куљић 2014: 239). Ако су „споменици генератори семиотичке моћи који кроје колективну свест” (Куљић 2014: 297), нестанак гробова, као нестанак национа, подразумева нестанак Павловог гроба као места око кога се формира култ (оправдање) херојске смрти.

³³⁹ За Ничеа је погибија у рату заобилазни пут ка самоубиству, односно начин да се суицидална жеља задовољи „чисте савести”: „Чим сада избије било какав рат, избија увек такође код најплеменитијих неког народа неко наравно прикривено задовољство: они се са одушевљењем бацају усусрет опасности с м р т и, јер верују да у жртвовању за отаџбину коначно имају дуго тражену дозволу – дозволу да и з б е г н у с в о ј ц и љ: рат је за њих заобилазни пут ка самоубиству, али заобилазни пут са чистом савешћу” (Ниче 1989: 233).

кукавичка смрт. Требало би, из љубави према *животу* – желети другачију смрт, слободну, свесну, *без случаја* (курзив Ђ.Р.), без неочекиваности. (Ниче 1999: 100-101)

Показујем вам смрт која саму себе дозива, која за живе бива жалац и завет.

Својом смрћу умире онај који се сам одлучује на њу, победоносан, *окожуен онима који се надају и заветују* (курзив Ђ.Р.).

Овако треба научити умирати; и не би требало да буде ниједног празника на којем овакав самртник не би посвећивао заклетве живих!

Овако умрети је најбоље; а друго је: *умрети у борби и расути велику душу* (курзив Ђ.Р.).

Али и борцу и победиоцу је подједнако омрзнута ваша нацерена смрт, која се пришуња као лопов – а ипак долази као господар.

Своју вам смрт хвалим, својевољну смрт, која ми долази *зато што ја хоћу* (курзив Ђ.Р.) [...]

Понеко постане и престар за своје истине и победе; *безуба уста немају више права на сваку истину* (курзив Ђ.Р.).

И свако ко жели да стекне славу мора се на време опростити од части и вежбати се у тешкој вештини да у право време – оде. (Ниче 2005: 68)

5.3.2. Без вере и без воље – суицидална воља као налог епохалне свести

Међутим, ако је и очигледно да је Павлов став о херојској смрти, о смрти као вољном избору умирања у борби, на коњу, у јуришу, инспирисан Ничеом, Црњански истовремено и разграђује ову Ничеову мисао, јер нарушава у потпуности њене сукобљене онтолошке полове. Ничеово инсистирање на својевољној смрти резултат је афирмације воље, са чије друге стране стоји смрт у постељи као хришћанска смрт, смрт која не сме да пристане на својевољност у умирању – на самоубиство, па завршава у немоћи, старости, болести и недостојанственом одласку са света. Нихилистичка перспектива постављена у завршетак *Друге књиге Сеоба* одузима јунаку и вољу и хришћанску трансценденцију, која је у његов лик уписана већ кроз симболику имена и поистовећивање са апостолским позвањем. Уколико преображај Савла у Павла иде правцем прихватања хришћанства и проповедничке улоге у његовом ширењу, Павле Исакович, у своме преображају, остаје и без вере и без воље:

Не само да елементи апостолске парадигме учествују са различитим значењима у егзистенцијалним могућностима Павла Исаковича, већ уместо да као Савле који је „имао у себи Павла” стигне до своје апсолутне могућности, Павле Исакович креће се уназад и преображава у оно што је требало да напусти. Као што је логика порицања његовог предводништва условљена нестанком апостолског знака у њему (његовим кораком *ниже* за разлику од Вука који иде *више*), тако затвор у који се смешта на крају романа нема застрашујућу претњу мученичке (апостолске) смрти попут Гарсулијевог затвора на почетку романа. Тај – руски – затвор је знак карикатуре и бласфемije која је ибузела метафизичку (апостолску) парадигму у њему. Нема мученичке смрти у том затвору, јер са становишта парадигме више и нема ко да умре. (Ломпар 1995: 44)

Остајући без вере, Павле губи апостолско залеђе свога предводничког послања. Остајући без воље, губи могућност херојске смрти. Ако и постоје неке назнаке да је Павла

у оном делу живота који приповедање више не може подржати, а који се губи у противречним извештајима које нуде различити документи, таква смрт ипак снашла, да му се догодила, приповедање нам не може дати поуздан одговор да је тако и било, већ само одговор да је *тако могло бити*, као што сасвим равноправно постоје и могућности да се Павле Исакович оженио Евдокијом или Теклом и да је до краја остао удов. Приповедање се, у свом докончању, сасвим своди на претпоставку:

Сигурно је (курзив Ђ.Р.) да су Трифун, Петар, Ђурађ, па и Павле, били у армији, која је одведена из Миргорода, после три године, на пољску, затим на прајску границу, и да је Павлов черниговски пук учествовао, у походу на Прајску, куд руске армије одоше, место на Аја Софију.

Неколико хиљада Павлових сународника учествовало је у том рату.

Павле је отишао из Миргорода, са тим сјајним групама – *то знамо* (курзив Ђ.Р.).

Да ли је (курзив Ђ.Р.) негде подигао, високо, по свом обичају, сабљу, и пошао пред својом коњицом, немо, прво у лаки траб, затим у галоп, да најзад полегне по коњском врату и јури према непријатељу? (Црњански 1966 III: 477)

Да би се својевољна смрт оправдала као метафизички догађај потребно је, по Ничеу, да постоји сећање, да постоји сведочанство-виђење, да буде дочекана „међу децом и сведоцима” и да постане, како Ниче каже, „резимирање живота”. За Павлову смрт не постоји ниједан од ових услова сведочења. Сведока нема, јер је сведочанство остављено архиви, документу који не пружа поуздан податак о начину Павлове смрти, док је други аспект, генерацијско настављање, које ствара предање и чува, и у том облику, памћење (херојске) смрти, такође изостало – Павлов живот се ни на који начин не наставља:

О животу Исаковича, после године 1754, знамо само толико, *да се морао наставити* (курзив Ђ.Р.). Чак и да је Исакович умро, тешко да би ми то, лако, данас, знали. Ако један човек умре, па звао се он Павле, или Петар, или Трифун, или Ђурађ, *пород његов остаје за њим, да даље живи* (курзив Ђ.Р.).

За Павлом није остао нико.

То знамо (курзив Ђ.Р.) (Црњански 1966 III: 476-477)

Како је сећање не само залог херојске смрти, већ и основни поетички захтев Црњансковог писања, то изостанак поузданог сећања има реперкусије не само на судбину јунака, већ и на судбину самога писма и приповедања. У *Дневнику о Чарнојевићу* моћ писма конституише се императивом сећања: „ја пишем много шта, чега се нерадо сећам” (Црњански 1996: 125). Ни у *Дневнику о Чарнојевићу*, међутим, сећање није поуздано. У позицији јунаковог удвајања и сталне реинтерпретације личности и догађаја, где огледање једнога у другом омогућава да се блиске ситуације и ликови симболички преображавају, прилагођавају и мењају, поетички захтев и поуздање у писмо меланхолично подвојеног јунака верификују истину сећања, које и не мора да буде доследно сведочанство, јер доследно сведочанство не може имати никакву предност, напротив, над симболички и поетички преобликованом прошлосту. У *Другој књизи Сеоба* пак, пост-модерна улога коју добијају документи, писма, извештаји, историографија, претежу над поетичком меморијом, која се више не може слободно препустити „игри измишљања” него се мора потпомагати дискурзивним преостацима и у њих уписивати своју поетику, подређујући, како је већ речено, захтев за фикционализацијом наратива мозаику уписаних дискурзивних пракси.

Ако документи нису упамтили Павлову судбину, приповедање губи ослонац и може само да нагађа, западајући у растројеност и расутог, јер не може себи допустити да судбину јунака измисли, да је домашта и домаштану представи као истину приповедног знања. Та немоћ романа да машта и измишља разазра његову бајковиту структуру, на шта и Ломпар указује, па је завршетак романа у ствари деконструкција жанровске обележености његовог почетка: „Било једном једно краљевство, у срцу Европе, које се звало: Хунгарија” (Црњански 1966 II: 7). Када се структура бајке у *Другој књизи Сеоба* деконструираше уласком у други бајковити простор, који, међутим, то није, у Русију (која је бајковни, сањалачки простор Вукове жеље), онда би и *Роман о Лондону* могао започети са „Било једном једно царство на Истоку, у вечитом снегу и леду, које се звало: Русија”, али та бајка не би имала никаквога основа, јер нам је *Друга књига Сеоба* већ показала да Русија није бајка, као што то није ни Хунгарија, и Рјепнинова сећања више неће моћи да допру до Русије другачије до кроз лажни, посредовани, заводнички дискурс докумената, књига, слика, радија, филмова, из којих се његова прошлост објављује, а која су само штака, протеза, те не могу никада оживети истинско сећање на завичај, будући да тог сећања више нема. Из граничног простора меланхоличке двојности рађа се поетичко сампоуздање *Дневника о Чарнојевићу*. Из граничног простора Павлове меланхолије, сада већ и лудила – шизофреније, рађа се само непоузданост писма и губитак сећања. Већ ту, на једној великој граници, а цео овај роман је граница, половина живота, прелаз из једног царства у друго, граница сажаливости (меланхолије) и беса у Павлу Исаковичу, граница двају самоубистава од којих се ниједно неће догодити, праштајући се од Хунгарије и свог претходног живота, Павле Исакович лamentsира над трошношћу сећања, које, ето, сада, престаје да постоји, осипа се и претвара у прах:

Одлазио је, осећао је, заувек, из једног света, у коме је дотле живео, у ком оставља, не само своју кућу у Темишвару, не само рођаке, који остају, не само женин гроб у Варадину, него и читав један народ, ком је припадао. Са чуђењем је улазио, све дубље, у ту шуму, испреплетаног дрвећа, које се црнело, грања, које се над њим надносило, чворновато, а које беше, за њега, нешто ново, чудно, сад, као да га је први пут у животу угледао. (Црњански 1966 III: 174)

Ако сећање на Павлову смрт не постоји, јер нема докумената који би је јасно потврдили, а у самом роману се сећање на претходни живот појављује као прах – ништа, онда се, са једне стране приповедање деконструира јер постаје зависно од докумената, док се, са друге стране, оно мора подредити документима, јер непоузданошћу јунаковог сећања не може више да полаже право на аутентичност модернистичке приповедне фикције. Пошавши од свести да се прошлост више не може фиктивно посредовати, приповедање се већ препознаје као маска, па је принуђено да себи обезбеди документарне изворе како би себе и читаоца убедило у сопствену истинитост. Када тих извора нема, приповедање се распада у различитим варијантама допуштених могућности или алтернатива од којих свака може бити и истинита и лажна. Херојског саможртвовања је можда могло бити а можда га и није било, као што је могло бити и Рјепниновог суицида, али приповедач губи моћ модернистичког поетичког самозаснивања која би му омогућила да исход једнозначно потврди и препозна. Уосталом, како можемо бити сигурни у ту смрт, чак и да је она документом подупрта када „знамо” да је Павле изгубио вољу и препустио се судбини. У том случају, судбина-случај, а не Павле Исакович, детерминише његову смрт, па ма каква

да је, она више не припада њему и није резултат вољне жртве нити је инаугурисање ничеанске метафизике воље, као слободе избора у смрти.

Ако воља припада уму, како каже Ломпар (в. Ломпар 1995: 163-175), воља припада знању, припада епохи просвећености у коју се смешта радња романа. Трикорфосов извештај, отуда, наизглед парадоксално, не види меланхолију као стање безвољности, него као стање воље. Знање порађа вољу, чак и када је знање о меланхолији, па, зачудо, они који су меланхолици, имају и вољу да убију, и да изврше самоубиство, као што имају и вољу да се у бици искажу и жртвују, посебно да атакирају, и имају вољу за промискуитетом, за лепим, младим женама, па ће Трикорфос упозорити Витковича да од Павла склони Костјуринове кћери. Како онда упоредити знање о меланхолији које у себе укључује вољу, када нам роман казује да се Павлово лудило и преображај манифестују смиренешћу и меланхолијом која се препушта и остаје без воље?³⁴⁰ Дискурс медицине, психијатрије, инвазиван је. Ако дефинише, он то не чини само да би разум одвојио од лудила, него да би лудило укључио у поредак разума, рационалности, али и да би га одвојио, оставио у оностраном поретку жигосаном именом лудила и лудака. Дефинисање лудила дејством разума има, дакле, улогу да себи подјарми оно што му је несхватљиво и да га лудилом обележи и тиме изопшти и остави изван простора који се разумом омеђава:

Да би се хаос уништио, да би он стигао до смисла нужно је већ у њему делати по законима (вољи) ума. Очевидна немогућност делања по тим законима грешка је

³⁴⁰ Тај процес смиривања у меланхолији противречи не само Трикорфосовој дијагнози, изнетој у роману, већ и дискурсу модерне психијатрије и психоанализе која меланхолију види као прикривену нарцисоидност у којој се стања туге (депримираности) и мржње непрекидно измењују у потискивању и испољавању подсвесно присутне агресије: „Према класичној психоаналитичкој теорији (Абрахам, Фројд (Freud), Клајн (Klein)), депресија, као жалост, скрива агресивност због изгубљеног објекта и тако открива амбивалентност депримираног човјека спрема објекта његове жалости. „Волим га (изгледа да каже депресивац поводом изгубљеног бића или објекта), али га још више мрзим; зато што га волим, да га не бих изгубио, ја га смјештам у себе; али пошто га мрзим, то друго у мени је зло ја, ја сам зао, ја сам ништа, ја се убијам”. Приговор себи био би дакле приговор другом и погубљење себе, трагично прерушавање накажења другог. Разумије се, таква логика претпоставља строги над-ја и читавау сложени дијалектику идеализације и девалоризације себе и другог, цјелину промјена које почивају на механизму *идентификације*” (Кристева 1994: 18). Чин самоубиства заправо сумира и потврђује такву дијагнозу, јер „За тај тип нарцистички депримираног туга је у стварности једини објекат: тачније, она је замјена објекту за који се везује, којег укроћава и милује у недостатку другог. У том случају, *самоубиство није чин камуфлираног рата* (курзив Ђ.Р.), већ сједињење с тугом и, изван ње, с немогућом, никад додирнутом, увијек измештеном љубављу, толиким обећањима ништавила, смрти” (Кристева 1994: 20). Ако Кристева прецизно региструје механизме меланхолије, а самоубиству даје улогу (метафизичког) сједињења за изгубљеном другошћу, Павлов одустанак од самоубиства, упркос позивима који се са више страна јављају, захтевајући суицид, одступа од меланхоличне типологизације какву нуде психијатрија и психоанализа, па би Црњански, када би омогућио свом јунаку да се убије, не само пристао уз један од дискурса којима се систематизује просвећено знање, него би, пратећи то знање и његове закључке о суициду, свог јунака учинио анахроним, допуштајући му да се у смрти трансцендира, сједини са другим, а да је претходно већ указао на немогућност таквог сједињавања, коју и сам јунак освешћује, да „између живих и мртвих све се везе прекидају” (Црњански 1966 II: 273). Са друге стране, чувајући метафизички хоризонт романа, у ономе што као потенцијалност лебди у неисписивости и несазнатљивости његовог довршетка, Црњански ће суицидално разрешење понудити не у перспективи експлицитног (индивидуалног) суицида, о коме Кристева говори, већ управо у иманентној суицидалности, „ратној камуфлажи”, којом се, по Кристевеј, истински разлог суицида прикрива. У сваком случају, завршетак *Друге књиге Сеоба* неће дати ни потврдан ни одричан одговор на питање које је за Ломпара кључно: „Да ли доследно остварена модерност *захтева* самоубиство?” (Ломпар 2004: 89), али ће показати да чак и тамо где позни модернизам консеквентно води самоубиству, Црњански тражи и налази начина да суицидалну идеју посредује, прикрије и обеснажи и онда када та идеја постане предодређујући метафизички знак, у *Другој књизи Сеоба* и, особито, у *Роману о Лондону*.

хаоса, не ума. Ум зато измешта куће и помера линије: тешкоћу зидања куће (смисао) на *привременој* линији, као и очај због рушења куће на крају привремености, ум не разуме, јер за њега тешкоћа почива у *зидању* куће (смисао), које хоће да хаос успостави као трајан. Као да ум себе разуме као оно што треба да оконча привременост хаоса. Али, живот постоји у хаосу: оно несврховито и неупоредиво љескање живота у простору и времену обременено је привременошћу. Ум је у изворном спору са животом, који своју привременост чини апсолутном, јер се живот одупире и памети, пројектује као произвољност и одједном пориче оно сврховито (Ломпар 1995: 167)

Ако ум (знање) поседује моћ којом себи потчињава живот (хаос), служећи се насиљем и манифестујући се као слика радикалног зла – убиство (или самоубиство) (в. Ломпар 1995: 165), онда ум одређује и параметре воље па у мери у којој се користи и убиством за остварење својих циљева, наводи и на самоубиство када не може да потчини оно што му се опире. Воља, коју ум одређује, јесте свет романа представљен, као распусна сексуалност – промискуитет, убиство, самоубиство, јуриш у биткама у којима војници изгледају као пиони – лутке, управљане туђим плановима и интересима. Свеопшта маскираност и стална травестија ликова у *Другој књизи Сеоба* постаје тако начин да се читав тај свет прикаже као једно велико марионетско позориште:

Презентације и превазилажења политике маске као политике родног идентитета, у *Другој књизи Сеоба* отвара се, пре свега, на мимикријском плану и то као проблем трансвестије, размене рода, што је, иако имплицира много деликатније деструкције идентитета, условљено не психолошком конфигурацијом, већ друштвено-политичким конвенцијама. У овом роману низаће се метафоре позоришта (маскараде, комедије, фарсе, фајервејке, илуминације, опере, костими, маске, лутке, сенке), па ће бити наглашено и да „(царица) воли машкарату” [...] Родне „машкарате” одјек су „машкарата” друштвених улога структурираних по законима травестије, трансвестије. (Бошковић 2010: 68-69)

Отворен вољи ума, психијатријски дискурс предлаже своју дефиницију *удовичке меланхолије*, да би кроз узроке и последице таквог стања побројао све оне манифестације које су њему самом прирођене и које му припадају: промискуитет (треба сачувати Костјуринове кћери од таквог меланхолика), убиство (треба да се чува и сам Костјурин), самоубиство (када ништа друго не преостаје, јер је одбацивање разлога света, овако побројаних, аутоматски регистровано као потпуни нихилизам, па јунак у свету нема шта ни да тражи). Ако су јунаку *Дневника о Чарнојевићу* сви нудили жену, па га „и оженише” (Црњански 1996: 146), Павлу Исаковичу не нуде само жене, лорфе и будуће супруге, него му нуде и самоубиства. Суицидалну понуду износе пре свега они у чијој је Павле служби и који подржавају његову жељу да у рату херојски погине, али суицид нуди и сама „царица” у фарси аудијенције:

Питала га је, мисли ли да се жени, понова? – Сасвим је добро разумео.

Исакович онда рече, тише, да то више не жели и не би могао. Сећање на његову жену, и то дете, које је умрло, са њом, не излазе му више из главе. Не би хтео да своју несрећу пренесе на неку супругу, фторобрачну. Чему, кад смо несретни, преносити, и на другог, несрећу? Смрт оних, које смо волели, као црн печат на челу, показује нас, увек, какви смо. Мисли нам се само према прошлости окрећу!

Царица га онда упита, весело, па кад је тако, што не оде и изабере неко усамљено дрво, на обали Дњепра, па се не обеси, на неку високу, усамљену грану?

А и Воронцов се смејао и подвикну му: Отвечајте!

Запрепашћен, занемео, Павле, у први мах, помисли да сања, затим једва одговори, као ван себе. Чинило му се, да је немогуће да је, то, рекла царица, да је добро чуо. (Црњански 1966 III: 449)

Уколико се изнова вратимо Трикорфосовом извештају о меланхолији и претпоставимо да је у том тексту садржано прописивање које разум и знање дају да би се у свету бивало, онда се царичин предлог Павлу да се обеси о неко усамљено дрво, разликује од већ описане идеје херојске смрти и саможртвовања.³⁴¹ Међутим, оба суицидална захтева за узрок имају Павлово удовиштво, јер је удовиштво полазна тачка меланхолије, тако да ни царичин скандалозни, весело изнет предлог не може бити у потпуности одвојен од завета које Павле у себи носи, завета Косова и херојске жртве, који је, опет, у сагласју са заветом да се сачува успомена на мртву жену. У *Дневнику о Чарнојевићу* женидба не утиче на судбину јунака. Иако се невољно жени Мацом, Рајић-Чарнојевић није луд, али јесте меланхоличан. Дијагноза лекара раздваја меланхолију од лудила, а, самим тим, раздваја је и од суицидалних последица, што значи да у првом Црњанском роману поетички дискурс меланхолије сасвим превладава над медицинским дискурсом, па је дијагностичка пракса подређена стању јунака, док у *Другој књизи Сеоба*, обрнуто, дијагноза региструје епохалну ситуацију којој Павле мора да припадне, да јој се повинује како не би био изопштен и смештен у простор лудила и суицидалности. Ум епохе захвата сав дискурзивни простор, па поетика, да би избегла да се нађе у том простору, мора, већ обележена лудилом, да се измести у безвољност и препуштеност случају, судбинској детерминацији, не уписујући се, међутим, у Другост јунака. Радикално насиље којим се епохални ум (воља) служи захтева

³⁴¹ Тиме Црњански описује „цео круг”, преиспитујући (и одбацујући) све доступне онтолошке и метафизичке могућности смрти, умирања, суицида, и проводећи свог јунака кроз сваку од њих. Притом је од кључне важности епохални контекст радње романа, јер је управо век просветитељства доба у коме слабе стеге институционализованог црквеног знања, те се, захваљујући постепеној детабузацији суицида, изнова јављају гласови писаца и филозофа који самоубиство оправдавају, било да се настављају на, још у антици и раном хришћанству присутне, идеале херојске смрти или мартиријума (пострадања за веру), било да антиципирају романтичарски (и, касније, модернистички) принцип индивидуалног самоубиства као преваге хуманих над божанским (канонским) разлозима умирања: „С обзиром на начин умирања, визија пожељене или добре смрти колебала се између природне, насилне (херојске) или слободно изабране (самоубилачке) смрти. У сваком добу је од придржавања смерница за добру смрт зависила и њена политичка употреба. Непожељна или недостојна смрт није била употребљива као узор. Још је у антици високо вредновано поносно, достојанствено умирање јунака и пркос смрти. У античкој уметности је чак и самоубиство хероја било доказ његове величине која му гарантује вечност (Јелева 2011: 34). У хришћанској иконографији, пак, самоубиство није било само злочин него и метода кажњавања и резултат завођења демона. Црква је држала да самоубиство нарушава божанску предодређеност смртног часа и тиме руши ауторитет свевласног арбитра. Међутим, већ у 18. веку се почео мењати однос према овој врсти смрти. Процес посветовљања и декриминализације самоубиства може се у овом столећу уочити у мотивима романтичног самоубиства у европском сликарству и графици (Јелева 2011: 374), али и у књижевности. Премда фатална, одлука самоубице јесте била тријумф људске, а не божје руке” (Куљић 2014: 168). Када се на крају *Друге књиге Сеоба* појави реченица-закључак да смрти нема, онда је тај закључак негативна последица једног трагања за адекватним, задовољавајућим моделом смрти (суицида), то јест за (изневереном) могућношћу да се смрт задобије, да се има, јер „Сеобе се настављају вечно” (Црњански 1966 III: 463), па све завршава у „рђавој бесконачности”, претварањем сеоба у метаморфозе, а јунака наредног Црњанског романа у постхумано и постмортално биће које узалудно настоји да себи поврати изгубљено право на смрт.

и наређује, па Павле, иако запрепашћен и занемео због царичиног предлога, мора да одговара („Отвечајте!“). Поетика која жели да остане нема, јер је не-вољна и препуштена, бива натерана да говори о себи и да даје образложења и одговоре ма колико да је свесна да је сваки одговор пристанак на епохални налог и да су, истовремено, сви ти одговори потпуно бесмислени у недостатку поверења у моћ дискурзивног (само)уобличења. Комуникацијски прекид на линији епоха-поетика дефинитиван је, а комуникација се, упркос томе, под присилом одвија, па су и изречена образложења, како о чувању успомене на жену, тако и о жељи да се, са Русијом, освети Косово и испуни мисија због које се у Русију пошло, сасвим испражњена и лишена смисла. Ако и делује да је царичино питање управљено искључиво на Павлово самство, безбрачност и одбијање жена, одговор на питање није везан за мртву жену, јер о њој Павле говори пре него што му је питање упућено, него је везан за његово апостолско позвање и колективни сан о освети Косова и довођењу Руса у Србију:

Али скупивши сву вољу – по дужности – он је одговорио (курзив Ђ.Р.)

За њега, каже, смрт би била, као да се пробудио, а зна да више никад неће сванути, па би лако наставио и склопио очи у мраку. То би био само сан, који би се наставио. А животм био, па прошао. Али, он је доша у Кијев, као и његови сународници, да ступе у росијску армију, да у њој понесу имена своја, и, са том армијом, врате у Сервију. Не лутају они по свету, себе ради, него да Русе позову! Да се са њом, а не аустријском армијом, врате, на турску границу. Хтео би да, још једном, види, пре него што сконча, Цер, брдо, под којим се родио. (Црњански 1966 III: 449)

5.3.3. „Тринаести” апостол – Јуда издајник и Јуда самоубица

То да Павле мора да одговара, иако је на питање, пре самог питања, већ одговорио, значи да је епохални глас незадовољан постојећим образложењем и да захтева још. Он заправо захтева да се два идеала споје и саопште, како би, на тај начин, била извргнута руглу и подсмеху и сасвим испражњена од свог смисла, што подразумева како успелост обмане Вишњевског, тако и до апсурда доведену метафизичку позицију јунака у односу на значења романа у целини. Јер, ако и делује да се смисао питања и Павловог додатног одговора разилазе, то је заблуда, будући да је у царичином питању прикривен, на први поглед неприметан, симболички подтекст, који Павле препознаје, па управо на њега и одговара. У самцу, који би, по царичином предлогу, кад већ хоће да остане сам, требало да се обеси о грану неког усамљеног дрвета, препознаје се фигура још једног апостола, који у досадашњим тумачењима романа није спомињан, а то је Јуда Искариотски. Павлов апостолски лик гради се тако на два пола, а оба су, ако се тако може рећи, „периферна” у дозвоној апостолској парадигми. Са једне стране је Павле, то јест Савле који постаје Павле – преобраћеник, док је, са друге стране, Јуда Искариотски – издајник. Упућујући на скривену фигуру Јуде, пре свега начином на који Павле, по царичиним речима, треба да се убије, Црњански посеже за билијским изворником, „Јеванђељем по Матеју”:

3. Тада видјевши Јуда издајник
његов да га осудише раскаја се
и поврати тридесет сребрника гла-
варима свештеничкијем и старје-
шинама.

4. Говорећи: ја сагријеших што издадох крв праву. А они рекоше: шта ми маримо за то? ти ћеш видјети.

5. И бацивши сребрнике у цркви изиђе, и отиде те се објеси. (*Библија, Нови Завјет, „Јеванђеље по Матеју”* 2001: 36)

Међутим, та слика се надаље развија и усложњава, осветљавајући ову фигуру у два њена значења-греха, од којих је један самоубиство, а други издаја.³⁴² Наиме, хришћанско виђење самоубиства као греха без опроштаја, које уводи Свети Августин, засновано је, пре свега, на тумачењу Јудиног самоубиства. Ако је чак и Јуда Искариотски, који је издао Христа, достојан милости Божје, онда је једино самоубицама онемогућено да у милости Божјој пребивају:

Ако, наиме, није допуштено приватном влашћу убити ни онога који јест крив (и ниједан закон не допушта такво убијање), онда је заиста тко себе убије човјекоубојица, и толико је кривљи што се убио колико бјеше недужнији у узроку због којег мишљаше да се мора убити. Јер, ако се с правом гнушамо Јудина чина, и ако га истина осуђује (што је, објесив се, прије увећао злочин издаје) неголи га окајао; и што је сумњајући у милосрђе Божје погубно здавао не оставивши себи никаква мјеста за спасоносно кајање – колико се више од самоубојства мора сустегнути онај тко у себи нема кривице коју би требало казнити! (Августин 1982: 53-55)

Док Августин издају Јудину види као тежак, али не и неопростив грех, а самоубиство као грех који једини укида могућност покајања, па, самим тим, и спасења, Данте ће, сасвим супротно, издају узети за најтежи грех и у последњи, девети круг пакла своје *Божанствене комедије* сместити Јуду-издајника, а не Јуду-самоубицу:

„Тај који највећу казну мора да плати,”
- рече учитељ, - „а, Јуда Искариот име му је,
главу има у устима, а ногама напољу млати.
Од друге двојице којима глава из уста провирује,

³⁴² Није случајно што се поређење Павла Исаковича са Јудом Искариотским остварује призивањем слике Јудиног самоубиства. Изузев „Јеванђеља по Матеју”, у коме се појављује слика покајаног, а затим и обешеног апостола, ниједно од преостала три јеванђеља, нити било који од новозаветних текстова, не казују да је Јудин живот окончан суицидом. Међутим, ни у „Јеванђељу по Матеју” самоубиство није представљено као грех, већ као последица покајања, што значи да се особеност овог јеванђељског текста огледа у приказивању Јудиног кајања, па су и суицид и враћање у храм тридесет сребрњака само чинови којима се то кајање потврђује, док се сав терет греха, као и у осталим јеванђељима, пребацује на Јудину издају Христа. Како је фигура Јуде-издајника доминантна у библијском тексту и у већини каснијих интерпретација Јудиног лика у филозофији и уметности, Црњанском је потребно да нагласи улогу Јуде-самоубице, јер се на тај начин истиче посредна веза са Августиним, чије ће се име појавити у Павловом разговору са братрима францесканцима, а који канонизује суицидалност као смртни грех, преиначујући Матејев мотив кајања у могућност да свако, па и највећи грешник, може добити опрост од грехова ако се не убије. Имплицитно присуство Августинове осуде суицида успоставља равнотежу између греха издаје и греха самоубиства, којом ће се Црњански користити како би сасвим развио нихилистички статус јунака на крају романа, па Павле има да бира између издаје, као освешћења изневерене апостолске (павловске) парадигме и самоубиства, као наизглед часног излаза, а заправо излаза који га враћа епохалном знању.

онај што виси из црног ждрела, Брут се зове
и видиш како се грчи, али ни речи не казује,
а други је Касије који има тако снажне удове.
Али ноћ опет пада и сада су дошла времена
да одемо, јер видесмо све паклене кругове.” (Алигијери 1998:
222-223)

Разлика коју Данте успоставља, истичући грех издајства, насупрот греху самоубиства, јер је за убице и самоубице, насилнике над другима и собом, предвиђен посебан круг пакла – седми, потребна је Црњанском да би сасвим поларизовао стране у дијалогу који се одвија између Павла и царице. Свет, који, путем воље-ума-просвећености, постаје свет радикалног насиља, за највећи грех узима издају, јер у себи садржи налог да потчини све и свакога који том свету не жели да припадне. Огласити Павла Јудом не значи препознати у њему самоубицу, већ издајника, пошто је изопштење из света једнако његовој издаји, будући да се ум поставља као апсолут, замењујући Бога, па је јасно да је и ова паралела успостављена да би се изједначило Јудино издајство Христа са Павловим издајством света и епохе која се поставља на место метафизике. Алтернатива коју императрица нуди, да се Павле убије-обеси, јесте заправо понуда, односно покушај склапања уговора, компромиса, којим би се Павле вратио у окриље света, јер је свет тај који меланхолију „лечи” самоубиством. Када би Павле прихватио да се убије, он би се вратио свету и тиме себе поништио као биће. Одлука да се не убије, међутим, ма колико безнадежно и испражњено, утопистички деловали разлози за останак у животу, а изван света, јесте једини начин да се и даље пребива у метафизици. Преобратити се из Јуде-издајника света (епохе) у Јуду-самоубицу, који се свету враћа, само је ново и много теже издајство, издајство метафизике, јер и свет који долази на место трансценденције јесте издајник метафизичке идеје и устоличење разума у њеном губитку. Веза са Дантеовом *Божанственом комедијом у Другој књизи Сеоба* не ограничава се, међутим, само на аспект симболичке трансфигурације Јудиног лика, него су те везе далеко обухватније, па би се чак могло рећи да *Божанствена комедија*, а посебно први њен део (*Пакао*), чини један од најважнијих, ако не и најважнији скривени подтекст Црњанског романа. Већ смо напоменули да је деконструкција моћи поетике у *Другој књизи Сеоба* остварена разарањем стања меланхоличне двојности. То гранично ситуирање субјекта, па и читавог национа, у овом роману, које је подстицај писања у *Дневнику о Чарнојевићу*, постаје сада тачка на којој се метафизика губи и первертира у своје трагично, али и гротескно-карикатурално наличје. Ако је Дантеово велико путовање у просторе пакла, чистилишта и раја, предузето на половини животног пута: „На пола нашег животног пута/ нађох се у шуми где тама пребива,/ јер нога са стазе праве залута” (Алигијери 1998: 37), а *Друга књига Сеоба* је роман трансформације, преображаја и преласка из једне половине живота у другу, о којој поузданих сведочанстава више нема, онда је онтолошка позиција јунака, исказана кроз животну доб у којој преображај настаје, једнака и код Дантеа и код Црњанског. При том се ово „преполовљавање” не односи само на Павла Исаковича, или на Исаковиче уопште, него и на читав национ, који, такође, овим сеобама бива преполовљен:

Вишњевски је тражио, од Вуича, да му каже, тачно, како је Мартонош оставио. Вуич му, каже, рече да је *Росија преполовила његову породицу, а преполовила и Мартонош* (курзив Ђ.Р.). Збор, пред црквом, учи поласка, завршио се, тако, да је половина решила да иде, а половина да остане. Брат један је остао,

други пошао (курзив Ђ.Р.). А кад га Вишњевски упита, а шта је на то рекао, Вуич му рече: „Бем га ко остане!” (Црњански 1966 III: 163)

Ово шизофрено кретање Павла, свих Исаковича и национа, где се преполовљена животна доб главног јунака квантификује и постаје преполовљеност целог једног народа, чија једна половина одлази а друга остаје, доводи до тога да се идентификација Павлова са националом не развија у правцу мојсијевске метафоре изабраног народа и изабраног његовог предводника, већ у правцу шизофрености, подељености и лудила сеоба: „Сав тај пролаз, који је трајао већ трећу годину, био је нешто, уму људском неразумљиво” (Црњански 1966 III: 144). Ипак, Павловим граничним искуством детерминисана је поетичка деконструкција у *Другој књизи Сеоба*. Као што се Дантеов лирски субјект затиче у мрачној шуми, у ситуацији изгубљености и залуталости, тако се и Павлов одлучујући преображај догађа у карпатским шумама, на међи двају царстава и двају светова. Закорачење из јесени Карпата у руску зиму прелаз је, космолошки и поетолошки обележен, у коме два кључна момента назначававају нихилистичко исходиште пута. Први од њих је, након Трифуновог пуцња у Павла Исаковича, Павлов растанак са са собом, са сопственим „двојником”:

Није више видео, ни како се Трифун удаљава, ни како мили дуг ред кола, ни њихову сиротињу из Махале, како, уморно, крај кола, корача. Видео је – тако му се причини – себе самога, како изиде из себе самога, и одлази и нестаје за Трифуном, за колима, за дугим редом кола. (Црњански 1966 III: 169)

Рани модернизам Црњанског фигуру двојника конструише у граничној позицији, између јаве и сна. Јунак се у двојнику огледа, а преображај настаје у међусобној везаности и преплитању двају фигура, чије меланхолично јединство омогућава да се писање активира кроз симболичке преображаје аутобиографског дискурса. У *Другој књизи Сеоба* меланхолично јединство замењује шизофрена располућеност и полуделост јунака. Губитак двојника је и губитак путовође, који се код Дантеа проналази у лику песника-Вергилија, избавитеља песниковог из сомнанбулне залуталости, па је Павлова изгубљеност и преображај у лудило истовремено и губитак у самом бићу оне раномодернистичке поетике удвојености. Други моменат је обмана Павла Исаковича да га пут у Русију води у висину. Црњански, као да се и сам растаје од себе, у модернизму, поништава своју претходну метафизичку топологију, космологију и поетику. Ако је *Дневник о Чарнојевићу* завршавао погледом окренутим висинама, небу у коме јунак тражи утеху, *Сеобе* бескрајним кругом и звездом која у души Вука Исаковича пулсира и дрхти у знаку Русије, у коју би једном ипак требало отићи, а мостови се надносе над пределом који „постоји” баш зато што је недостижан (в. Црњански 1966 I: 338), Павлово путовање у Русију омама је чула, јер оно што изгледа као подизање у висине, само је назнака апсолутног пада, који почиње чим се граница пређе: „Отпочео је био тежак силазак у Пољску” (Црњански 1966 III: 195), а завршава лажном аудијенцијом и препознавањем у Павлу Јуде-издајника, смештеног у последњи круг Дантеовог пакла. Тај девети круг пакла није, код Дантеа, свет вечне ватре, већ вечнога леда, а топоними које Данте користи да би дочарао неописиву хладноћу и безизлазност места на коме се обрео, готово се у потпуности поклапају са местима која су тачке долазака и полазака, селидби јунака у *Другој књизи Сеоба* – Фрушка гора, Дунав, Аустрија, Дон :

Ја се на то окренух и видех пред нама,/ под стопама, језеро које је било тако залеђено/ да је личило на огледало, а ни трага водама./ Није ток Дунава у зимско време ледено,/ у Аустрији, никада тако прекрила ледена белина,/ нити Дон над којим је небо слеђено,/ па и да се Товарник (Фрушка гора – прим. Ђ.Р.) планина/ ту сручила или Пијетрапана на ледену кору/ не би ни на најтањем делу било напуклина. (Алигијери 1998: 209)

5.3.4. Исаковичева теологија: пакао и молитва

Ако је пут у Русију заправо силазак у пакао, онда има смисла запитати се о Павловом чудном интересовању за различита теолошка виђења пакла, у разговору са Михаилом Ванијем, а затим и са фратрима, које Павле прима у кочију на путовању од Раба до Грана. Разлика две вере, два хришћанства, уприсутњена је овде у разлици двају погледа на пакао, у којима се огледа и јаз између Павла и света (епохе). Питање постављено Ванију: „Кад треба поћи у пакао?“ (Црњански 1966 II: 295) као да сугерише унутрашњи Павлов осећај о природи места на које се, у сеобама, запутио, али оно, такође, једним императивним захтевом у себи скривеним, упућује и на вољу, на избор часа смрти, јер уколико се у пакао свеједно стиже (што значи да нема никакве сумње да је било какав успон немогућ и да се дантеовско луталаштво за Исаковиче у паклу завршава) једино што преостаје, као траг неког смисла, јесте својевољни одабир начина умирања. Ти избори својевољне смрти и јесу алтернативе које се на крају романа пред Павла постављају, било да је то императрицин предлог да се обеси или Костјуринова суманута наредба, „Атака!“ у свакој ситуацији, као свесни пристанак на погибију у рату. Вани, међутим, одговара да пакла нема, и још, уз то, да су причу о паклу измислили папежници:

Ту причу о ужасима пакла, каже, измислили су папежници!

Нема тога у нашем светом и слатком православљу!

Господ наш, Исус Христос, откупио је, за нас, све грехе и грешнике на овом свету, као син Божији, својом смрћу, на крсту. Нема страха, ни паклених мука, за онога ко се покаје, на самртном часу! Све му се прашта! (Црњански 1966 II: 295)

Ванијево објашњење противречно је. Ако су причу о паклу измислили папежници то не значи да пакла нема, већ да паклених мука има, али само за оне који се на самртном часу не покају. Како је самоубиство једини грех који не допушта ову врсту покајања, у Ванијевој беседи присутан је имплицитни налог Павлу да се не убија. У часу када у Павловом унутрашњем монологу искрсне, већ поменута Бидова парабола о птици, а јунак одлучи да ће живети препуштен вољи случаја и судбине, Павле закључује да је Вани био у праву. Мило Ломпар ће ову изјаву тумачити у вези са Бидовом причом, као Црњансково упућивање на то да извор цитата треба тражити изван дијалога са Ванијем:

Иако реч *кажу* подразумева множину, Исакович као да именује Михаила Ванија за њеног творца, јер *своје последње егзистенцијално искуство* (курзив Ђ.Р.) проналази у одлучујућим кореспонденцијама са некадашњим Ванијевим причањем. Причу о птици Вани је могао чути или сам измислити, али је он – у сећању Павла Исаковича – отац те приче, као што је његово име – у приповедању – *захтев* упућен читаоцу да упореди Павлово сећање са Ванијевим причањем. У Исаковичевом сусрету са Ванијем, међутим, *не постоји* та прича као нешто што Вани приповеда

Павлу, па је Павлово сећање на завршетку романа или нешто што је наратор прећутао или нешто што је Павле преиначио у жељи да успостави склад између свог и Ванијевог искуства. Но, само приповедање о њиховом сусрету поседује рефлекс те приче, али не као нешто о чему Вани прича Павлу, већ као део свештеникове перцепције, препознате помоћу нараторовог погледа у унутрашњост његовог ока: „Прелетао је, каткад, са Исаковича, погледом на кафану, на коцкарницу, у суседној дворани, на жене у огледалу, као да су све то неке шарене тигре, које улећу, излећу, а само се затрнут пред њим лепршају” (362). (Ломпар 1995: 232-233)

Како присећање на разговор са Ванијем представља, по Ломпару, последње егзистенцијално искуство Павла Исаковича, то ће и Ломпаров закључак бити, анализом Бидовог цитата и карактеристичне замене врапца птицом, да се у овом монологу укида хришћанска метафизичка парадигма. Међутим, ако је тај монолог пресудан, као нека врста прелома и коначног свођења рачуна са самим собом, онда и Павлово „Имао је Вани право!” (Црњански 1966 III: 476) не мора да означава само приповедачев сигнал да извор цитата треба тражити другде, чиме би се тумачењем Бидове приче дошло до закључка о испражњености трансценденције, него је потврђивање Ванијевих речи у ствари одлука Павлова да се не убије, да одбије захтеве света који га гони у самоуништење и да се определи, упркос свему, за слатко православље и за етос завета, појединачног (успомена на мртву жену) и колективног (косовски завет и завет повратка у Србију). То значи да се Павле најзад смирује и чува своју метафизику, зато се и не убија, али је чува на начин препуштања, што и јесте и није нихилистичко становиште. Препуштање је свакако нихилизам, јер препустити се значи предати се некој трансценденцији, чија је воља недокучива, па је сасвим свеједно да ли се шта чини или не чини, увек ће бити онако како-случај или неки недосегнути, необјашњиви фатум налажу. Али, препустити се није, у Павловом случају, потпуно нихилистичко становиште, будући да одлука има своје порекло у Ванијевим речима о слатком православљу, али и о вољи Божијој, која је недокучива, а спремна да опрости покајнику: „Жеравица желанија”, каже Микаило Вани, „према жени гори у сваком човеку, па и у калуђеру, *јер је то воља Божија* (курзив Ђ.Р.). Зато, да би се калуђер, после, у манастирској тишини, у *молитви* (курзив Ђ.Р.), са сузама у очима, кајао, мучио, а сујету овог света видео и упознао” (Црњански 1966 II: 295).³⁴³ Ако је у Павлов нихилизам уписано

³⁴³ Имплицитно присуство нихилизма видљиво је, дакле, и на оним местима на којима се припрема и уобличава Павлов апсурдни „скок у метафизику” на крају романа. Искazi, попут Ванијевог, који представљају темељна онтолошка становишта чијом ће се унутрашњом потврдом довршити Павлово преображење, носе у себи, истовремено и позив на трансцендирање и његово карикатурално оспоравање, па „Кад бисмо о калуђеровим речима судили по њиховом непосредном значењу, извесно је да бисмо их могли сматрати једним видом универзалног исказа. Излагање Микаила Ванија представља читав религијски програм. Међутим, један фини, лако подругливи тон лебди над речима овог распона. Тај тон представља, у ствари, скривено, „шифровано“ упозорење да калуђерове речи не треба узети превише озбиљно; да у њима, заправо, ваља видети инструмент уметничког обликовања психолошког портрета. Вани је замишљен као велики грешник и блудник, па његова разматрања о слатком православљу морамо разумети као неку врсту компензације” (Милошевић 1970: 183). Иако настоји да, у својој анализи *Друге књиге Сеоба*, прецизно поброји исказе који досежу до универзалних значења и одвоји их од привидно универзалних исказа, који су заправо прикривени психолошки портрети, Никола Милошевић ће управо у Ванијевим реченицама препознати немогућност да се таква дихотомија на нивоу читавог романа доследно и до краја изведе, будући да су Ванијеви искази место укрштања психолошког (иронијског, нихилистичког) и универзалног (метафизичког): „Међутим, префињена, танана поетичност Ванијевог беседе ипак се не може свести без остатка на психолошки портрет. Сетно умирућа, меланхолична чар калуђеровог казивања има извесну аутономност. Испод мреже мотивацијске логике којом писац прекрива Ванијев лик остаје један несводљиви, златни лирски прах, пун скривеног

и Ванијево православље, нихилизам прелази у препуштање које није одрицање метафизике, већ је позив на молитву, и то не било коју молитву, него управо на ону молитву за коју Павле Исакович у разговору са фратрима, признаје да је не памти добро и да је не би знао поновити:

Исакович онда признаде да не би знао поновити више, *ни Оченаша* (курзив Ђ.Р.).

Толико је у битке и чуда лутао, и подивљао.

Габрич му на то одговори *да би било довољно да шизматик бар Оченаша зна* (курзив Ђ.Р.), јер је то најлепша молитва људи, а вреди толико, колико и оне које, неки, по цео дан, у црквама мрмљају. И сам Свети Августин, каже, није тражио да цео дан у црквама проводимо, него каже: „Гледај да унутар себе постанеш храм божији!” (Црњански 1966 II: 363)

Иако је у фратровим речима присутан догматски, негативан став, према шизматичкој вери, па Павлу говори да би чак и за шизматика било довољно да познаје молитву „Оченаша”, његова се изјава слаже са Павловом потврдом Ванија у себи, пошто Вани покајање везује за молитву, а моћ покајања у молитви за слатко православље. Алудирајући на „Оче наш”, Црњански усклађује Павлово егзистенцијално смирење са овом молитвом, у којој је речено „да буде воља твоја и на земљи као и на небу” (*Библија, Нови завјет, „Јеванђеље по Матеју”* 2001: 10). Црњански, међутим, мора да раздвоји Ванијево образложење од образложења фратара, зато што је Павлов пристанак на метафизику одређен православљем, у коме се чува завет, а постављен у однос супротстављања према вери папезника. То не значи да Црњански инсистира на религијској подели, мада антагонизма у односу на „другу веру” има и код Ванија и код фратара (када би Црњански ову поделу видео као поетички детерминантну, Русија би заиста била простор метафизичке реализације), него се овом поделом служи да би истакао онтолошки и симболички сукоб Павла са светом и суицида са молитвом. Католичанство, у том сукобу, представља ону страну која зна за пакао, а на чијим је основама изграђен и Дантеов спев о паклу. Пошто је императрицин предлог Павлу да се обеси усклађен са препознавањем у њему фигуре Јуде-издајника, из деветог круга Дантеовог пакла, што сугерише безизлазност и самоубиство као једино решење, фратри морају бити не на страни Павловој, већ на страни епохе која тражи суицид. Ипак, они то не чине тако што се круто држе сопствене догме, већ тако што своју веру, у разговору са Павлом, профанизују и прилагођавају дискурсу просвећености. Уместо критике католицизма, профанизација вере враћа нас критици епохе:

Бришући своје наочари, млађи му фратар, онда, на неком чудном немечком језику, исприча да је то (да ће Руси слати новац за православне цркве у Јадранском приморју – прим. Ђ.Р.) жалосно, да то жали чак и Свети Отац, *који је човек просвешченија* (курзив Ђ.Р.). Ламбертини (тако је фратар рекао) плаче, што су Сократ и Марко Аурелије осуђени на пакао. Само зато што су живели пре нашег Спаситеља, Господина нашег Исукрста. (Црњански 1966 II: 362)

значања. Аутор користи исказе Микаила Ванија не само као шифровану психолошку мотивацију него и као повод за стварање релативно аутономне поетске грађевине која својом тужном, сањивом лепотом изазива нарочит доживљај смртности и пролазности” (Милошевић 1970: 186-187).

Сигнал ове профанизације јесте и спомињање имена Светог Августина у поучавању Павла да мора барем „Оченаша” познавати, јер је Свети Августин онај који канонизује грех самоубиства. Међутим, шта значи када папа, као човек просвећености (назван овде својим световним именом), жали за тим што су Сократ и Марко Аурелије осуђени на пакао јер су живели пре Исуса Христа? Свакако је да просвећени папа мора жалити што спасење нису дочекали они које он сматра за творце просвећеног разума. Али је сасвим немогуће да Црански начини грешку па да превиди да је Марко Аурелије живео у другом веку, али после Христа. Ова „погрешна” тврдња фратора има две импликације. Прва од њих је да, ако Марко Аурелије није живео пре Христа, онда изостанак његовог спасења није последица времена његовог рођења. Папа, са друге стране, жали што Марко Аурелије није спасен, па је жаљење просвећеног папе и даље постојеће и у односу на неки други разлог због ког Сократ и Марко Аурелије нису дочекали спасење. Друга импликација јесте посредно успостављена веза са Дантеом. Рећи да Сократ и Марко Аурелије нису спасени јер су живели пре Христа, значи овде упоредити их са Вергилијем, који јунака Дантеовог спева може водити кроз пакао и чистилиште, али не и кроз рај зато што није познао веру Христову (Вергилије је живео у првом веку пре Христа): „„Песниче, молим те боље/ у име Бога кога ниси упознао (курзив Ђ.Р.)/ води ме ван овог зла и невоље/ тамо где си ти мени рекао,/ да видим Светога Петра желим сада/ и те јаднике које си ми описао.” ” (Алигијери 1998: 41). Из свега произлази да Сократ и Марко Аурелије носе други грех који доводи до изостанка њиховог спасења, а да папа жели њихово спасење, иако се том спасењу учење цркве противи, јер папа није само Свети Отац, он је и Ламбертини, просвећени човек, дете свога времена, па је у његовој шизофреној жељи присутна напетост између просвећености и вере, односно између епохе и метафизике. Уколико у овај однос учитамо и разлоге да Сократ и Марко Аурелије не буду спасени, ти разлози морају кореспондирати са напоном просвећеног (не-метафизичког) и метафизичког. Сократ узима у обзир метафизику у часу своје смрти, успостављајући алтернативу или-или:

Ја ћу вам казати: чини ми се да се ово што се мени догодило као добро догодило, и то никако не можемо разумети ми који верујемо да је смрт неко зло. Јак доказ имам за то тврђење: *мени би се зацело знак опомињања јавио и опоменуо ме кад не бих имао да урадим нешто добро* (курзив Ђ.Р.).

А промислимо и с друге стране колико има разлога за *надање да је смрт неко добро* (курзив Ђ.Р.)! Јер смрт је једно од овога двога: или је таква да онај који је умро није ништа, па нема никаква осећања ни о чему, или је, према ономе што се говори (1), *некаква промена и сеоба душе одавде на друго место* (курзив Ђ.Р.). У првом случају, ако нема никаква осећања, *него је све као сан* (2), *кад се спава и ништа не сања* (курзив Ђ.Р.), смрт би била чудо од благодати. Кад би ко имао *да изабере такву ноћ* (курзив Ђ.Р.) у којој је тако спавао да није ништа у сну видео, и кад би имао да остале ноћи и дане свога живота упореди с том ноћи, и да реши и каже колико је дана и ноћи бољих и пријатнијих од оне ноћи проживео у своме животу, ја верујем да би не само какав обичан човек него и велики краљ персијски нашао да их је лако пребројати према осталим данима и ноћима. Ако је, дакле, смрт таква, онда је она благодат, ја мислим, *јер цело ово време, чини ми се, није ништа дуже него једна таква ноћ* (курзив Ђ.Р.). У другом случају, *ако је смрт као каква сеоба одавде на друго место* (курзив Ђ.Р.), и ако је истина оно што се говори да заиста бораве онде сви они који су преминули, каква би срећа могла бити већа него ова, људи судије? (Платон 1976: 69)

Ако Сократ узима своју смрт за добро, јер се обе алтернативе, у постојању односно непостојању метафизике, показују подједнако пожељним, да пророчки божански глас у њему не противречи чину самоубиства које треба да уследи, иако би Сократ имао могућности да се својих богова одрекне и тако се спасе, самоубиство је извршено са пуном свешћу и чак са жељом да се што пре оде. Сократов грех је отуда „логичко самоубиство” и свесна жртва, па, према томе, у супротности са каноном који се од Августина обликује да једино за самоубице нема опроштаја, јер нема покајања. Логичко самоубиство је, поред тога, и модернистички знак, будући да суицидална поетика, у Достојевским романима, ставља логичког самоубицу (Кирилова, пре свих) у позицију богоборца. Наспрам Сократа, самоубице, који допушта могућност постојања сеобе душа у загробни свет, а знамо да је тај Платонов концепт послужио за стварање хришћанске визије загробног живота и хришћанске метафизике уопште, Марко Аурелије није самоубица, али, као стоик, проповеда самоубиство, то јест слободно одрицање од живота, када то живљење урушава човеково достојанство. Уз то, за разлику од Сократа, Аурелијева филозофија смрти је материјалистичка, не-метафизичка, и не предвиђа никакву загробну егзистенцију изузев распадања тела на елементе од којих је тело и састављено и враћања природи из које се и потекло:

Дужина људског живота је само тачка у времену, његово постојање је у непрестаном току (курзив Ђ.Р.), чула су мутна, ток читавог тела подлеже распадању и трулежи, душа је чигра, судбина је загонетка (курзив Ђ.Р.), наш глас сумњив. Једном речју, све што сачињава тело, река је, а што је у вези са душом, сан и дим (курзив Ђ.Р.). Живот је борба и путовање странца; посмртна слава је заборав (Аурелије 2004: 60)

Просвећена жеља, у којој пребивају Сократ и Марко Аурелије, суицидална је и насупрот спасењу, јер у потпуности деконструише трансценденцију. Притом, она се објављује из пакла, као што су пакао и суицидални налог повезани у императрицином предлогу да се Павле Исакович убије. Када на тај предлог одговара, Павле парафразира Сократа: „За њега, каже, смрт би била, као да се пробудио, а зна да више никад неће сванути, па би лако наставио и склопио очи у мраку. То би био само сан, који би се наставио” (Црњански 1966 III: 449). Једно „али”, које овом цитату следи, јесте разлог да се јунак не убије:

Али, он је дошао у Кијев, као и његови сународници, да ступе у русијску армију, да у њој понесу имена своја, и, са том армијом, врате у Сервију. Не лутају они по свету, себе ради, него да Русе позову! Да се са њом, а не аустријском армијом, врате, на турецку границу. Хтео би да, још једном, види, пре него што сконча, Цер, брдо, под којим се родио. (Црњански 1966 III: 449)

Ова одисејевска жеља за повратком завичају, сањаном месту порекла, апсурдна је колико и жеља Павлова да са њима, српским националом, пођу и Руси. Ако се зна да Руси не иду ни за својим сном, Аја Софијом, већ их неки случај-комедијант баца по другим бојиштима Европе, утолико је илузорнија и, са становишта читаоца Црњансковог романа, суманутија идеја Павлова да би Руси могли кренути у остварење српског сна, односно завета. Да би се самоубиство одбацило, мора постојати континуитет метафизичке жеље, а да би континуитет те жеље постојао, она се мора трансформисати, селити из једног простора у други. Разлика у односу на дискурс раније Црњанске прозе, у којој идеја повратка

порок, завичају, у смрти, фигурира као једно од кључних поетолошких утемељења, јесте та да је овај повратак одвојен од приповедања, али и од путева којима се креће сам национ. Уколико Павле потврђује себе као метафизичког јунака, његова метафизика је апсолутно одсечена и смештена изван простора романа, али и изван колективне судбине, будући да сви они који су у Русију пошли, на крају, у пописима које Црњански наводи, завршавајући *Другу књигу Сеоба*, нестају и утапају се у Русе. Ако је на пут и пошао као предводник племена и заступник колективног сна, Павле Исакович завршава у сну који је само његов и у вери, која га одваја од других:

Човек вере у Павлу Исаковичу чини га неразумљивим за друге, јер је „вера... онај парадокс да појединац себе уопште не може учинити разумљивим неком другом”. Исаковичево присвајање историјске парадигме (Бакић) открива његову задатост којом постаје „носилац трансцендентног свијета”, јер он „као знак већ удаљене, али још неукинуте повезаности са трансценденталним редом носи у себи носталгију за једним отвореним завичајем који одговара идеалу, нејасном уколико је употребељен позитивно, недвосмисленом у оном што не прихвата”. У тој перспективи Павле Исакович је могућ као метафизички јунак. (Ломпар 1995: 19)

Прихватајући Ванија у себи и окрећући се метафизици препуштања и молитвеном дискурсу „Оченаша”, Павле као да понавља онтолошку позиционираност лирског субјекта *Лирике Итаке*, који ће у песми „Молитва”, пародирајући исту ову молитву, казати, као да пред собом већ има и Павла Исаковича и његово путовање у Русију: „Оче наш/ али син твој нема више моћи/ да се у шталама на путу у ноћи/ ичем од смрти нада” (Црњански 1993: 139). Онај који остаје без моћи, попут Павла је, који остаје без воље, али је у песми та немоћ нихилистички интонирана, јер се Павле у смрти и у ноћи ипак нада, надом која је апсурдна и упркос свему, а постоји на начин неразумљивог и приповедању недоступног веровања. Отуд не зачуђује Павлов одговор Костјурину, који упорно инсистира на погибелној стратегији нападања, „атаке”, у бојевима, да би његова, Павлова команда била: „Молитва!”. Насупрот Трикорфосовом појму меланхолије, који унутар себе окупља све оне манифестације једног патолошког, удовичког стања, у које је уписано знање, просвећеност и позитивно предвиђање последица и исхода таквога стања, стоји Павлова меланхолија, која се од ових последица удаљава и чини управо супротно у *својој* меланхоличности: „Они, који пате од те болести, каже, могу да буду одлични официри, нарочито за атаку, на јуришу (курзив Ђ.Р.), али су, сасвим неспособни, за параду, а губе на картама, па често завршавају, или скоро увек, у самоубиству” (Црњански 1966 III: 414). Када императрица нуди самоубиство, она то чини, оптужујући Павла за издају, а распон значења те издаје шири се, поништавајући апостолско послање и месијанску улогу Павла Исаковича, док је суцид понуда јунаку да се врати епохи, да буде просвећен, да буде самоубица. Међутим, и Костјуринова понуда је суицид, јер је потпуно безизлазна хипотетичка ситуација коју Костјурин описује, желећи да добије од Павла одговор који би га задовољио, а то је само, папагајски поновљена команда „Атака!”:

А шта би била команда капетанова, кад би, поред пехоте пред собом и с бока, и са леђа, пехота спреда пропустила и артиљерију, да пуца? Шта би била команда? Что бббудет команда?

Павлу се, у том тренутку, тај човек са лицем избораним ветровима, зимом и биткама, учини као неки Вишњевски, који каже да ће пред њега стати и уздићи се,

као Карпати. Све је то глупа игра судбинеее, са њим, која га је, и пред овог Гарсулија, довела.

Све је то његова несрећа која га прати и не напушта.

Он је сасвим другаче замишљао да ће са њим говорити Русија.

Костјурин је, међутим, био добро расположен, па понови питање.

А Павле онда рече, да би команда била: Молитва! [...]

Костјурин је био отворио уста, разрогачио очи, и није скидао поглед са Павла. Чинило му се да је у недоумици, шта да мисли. Је ли то што је капетан рекао, немоћ, или глупост, или шала? Шала на рачун његовог питања? Костјуриновог питања? (Црњански 1966 III: 304-305)

Као што императрицино питање (понуда) захтева одговор, комуникацијски прекид се и у случају Костјуриновог питања развија, јер моћ, ауторитет (ум) захтева једнозначност и одговори се већ знају, они се морају знати. Ако императрица каже да се удов и издајник треба убити, онда се треба убити, а ако Костјурин наређује да треба атакирати у ситуацији када је јуриш пут у сигурну смрт, онда треба атакирати. Костјуринова пометеност и дилема у погледу разлога због којих му Павле нуди одговор „Молитва!”, посредно открива праву природу одговора. Иако на први поглед делује да Павле пркоси и шали се са Костјурином, што је и разлог његовог (Костјуриновог) беса, друге две могућности раскривају онтолошко залеђе одговора. Уколико је одговор дат из немоћи, Павлова молитва и јесте метафизички став који, на крају романа, настаје кроз немоћ, то јест препуштање. Уколико је разлог глупост, онда се просвећеност-насиље легитимише као ум и знање и сваки други одговор мора сматрати или за глупост или за лудост. Разговор са Костјурином долази у тренутку када још не постоји у Павлу Исаковичу потпуно формирано последње егзистенцијално искуство молитве. Стога се у њему, наспрам смирености, још увек појављује и мржња, али и запитаност око смисла Русије кроз коју проговара Костјурин. Мешајући се и изједначавајући са Вишњевским, а посебно са Гарсулијем, Костјурин је само маска оне наредбе која тера Србе из Аустрије, а то је прелазак у пехоту. Силазак у Русију-пакао јесте и коначни силазак са коња. Полази се из Аустрије у Русију да се не би *смило* са коња: „За Павла Исаковича, губитак коњице, њихових застава, цркава, укрепљених места, били су као поновно усековање цара Лазара. Силазак са коња у пехоту. Пропаст!” (Црњански 1966 III: 394). Долази се, међутим, у Русију, где је нови начин ратовања, који Костјурин заступа (у име Колегије, иако је и сам Костјурин коњаник), пехота, која не одступа, и артиљерија: „Колегија је изгубила веру у коњицу, иако је коњица трећина росијских армија. Жељна је да се створи бројна пехота, по прајском примеру, и артиљерија” (Црњански 1966 III: 299). Од јунака се, заправо, тражи да буде топовско месо, чиме се обистињује натпис на таблици, коју, у шали, другови постављају над постељу јунака *Дневника о Чарнојевићу*: „Име: Петар Рајић;/ Чин: храна за топ” (Црњански 1996: 155).

5.3.5. Дон Кихот упркос свему

Волшебна игра загубљених и непотпуних докумената на крају романа, где се на место незнања о томе да ли је Павле ипак погинуо у коњичком јуришу, поставља узорна ситуација такве погибије корнета Марка Зиминског, пред ветрењачом, служи Црњанском да укаже на губитак модернистичке поетике у роману, чији је образац дат још у песми „Молитва”. У песми, модернистички Бог је Дон Кихот, њему је молитва упућена. То што се лирски субјекат песме показује немоћним, не значи да не постоји (модернистичка) поетичка

моћ, која се из ове немоћи рађа, јер он је ипак „син Дон Кихотов”. Погибија Марка Зиминског долази уместо Павлове погибије у јуришу да нагласи илузорност модернистичке херојске метафизике:

Јер, као „што је луди Дон Кихот по етичкој чврстини и духу често надмоћан над својим разумним противницима”, тако етички супериорни максималиста Зимински, као тело идеје, и доследно смислу судбине метафизичког јунака, мора да у смрти пред ветрењачом испољи своју неприлагођеност. Свет у којем је неприлагођеност метафизичког јунака смешна и гротескна нужно је нихилистички свет. Марко Зимински потврђује закономерност Павловог страха од обесмишљене смрти, јер само због тог страха, иако сиромашан и гладан, не одустаје од сеобе у Русију и, истовремено, дела тако да „не силази с пута ником”: „Часно. Неустрашиво.” Зимински је, дакле, законити крај метафизичких претпоставки које су задале постојање Павла Исаковича. (Ломпар 1995: 105)

Павле не може погинути под ветрењачом, у јуришу, јер Павле више не припада модернизму, а не припада ни дискурсу романа који модернистичку метафизику деконструира. Павле Исакович јесте, и даље, метафизички јунак, али је његова метафизика таква да је приповедање више не може подржати. Она је сасвим апсурдна и сасвим онострана – луда.³⁴⁴ Док роман деструира своју почетну бајковитост и завршава, препознајући сопствено модернистичко приповедање као варку, фатаморгану, чиме се ступа у простор пост-модерне, а изгубљени документ је и изгубљена приповест, Павле, упркос свему, верује у бајку и бива, у тој вери, остављен од приповедача, који га више и не може пратити, нити сазнавати о коначним исходима његове судбине:

Исакович ту снажну, пусту, девојку није ником показивао.
Али је био заволео ту своју полегушу.

Као да се био подетињио, она га је успављивала, бајкама, о неком принцу, који се, са неким аждајама, борио. У тим бајкама Павле је, као дете, највише волео неког чичу, са седом брадом, који седи у дворцу и мота конце, а ти су конци били конци ноћи. Свануће, причала је она, кад тај старац буде ноћ, до краја, намотао. (Црњански 1966 III: 414)

Он није модернистички јунак, са којим се приповедање може сагласити, пошто је донкихотска идеја изгубљена. Он је модернистички јунак једног прошлог модернизма, који наставља да живи тамо где модернистичког приповедања нема, у некој другој половини живота, роману неразумљивој и неописивој. За приповедање, изгубљена прошлост је траума, знак да се све сећање и живот сам (као код Марка Аурелија) расипа у песак и у трулеж, у неизбројиво:

³⁴⁴ Када приповедање препозна Павлову меланхоличну веру као лудило, она тиме не само да бива напуштена од епохе, којој јунак више не припада, него и од приповедања, а Исакович се сели у страност, туђост и анонимност, нестајући из записа на основу којих би се прича о њему наставила. Приповедач, тиме, признаје превласт (моћ) епохалном у роману које се рефлектује у епохалном пост-модерног писања: „Непрестано подсећан на ту испразну улогу непознатог посетиоца, и неприхваћен у ичему што би се о њему могло знати, повучен тако, друштвеном личношћу која му је наметнута, без речи, погледом, спољашњошћу и маском, на површину себе самог, лудак је позван да се објективизује у очима разборитог разума као потпуни странац, то јест као онај чије се туђинство не да опазити. Разумно грађанство прихвата га само у том својству, по цену те саображености анонимном” (Фуко 1980: 222)

Тако је премисом да је човек само зрно песка/праха хумана историја сведена на непостојећу и немогућу историју атома, а фигура нестајања/пролазности, допуњена фигуром звезда, што само потврђује онтолошко искуство безброја/нестајања. Људски идентитет се не успоставља ни у односу према Богу, другом човеку, већ према бићу света романа Црњанског којем је смештена селидба, премештање, мењање места, и то као поретка по којем ствари постају и нестају и то још драстичније него како је то схватао осамнаестовековни „механички материјализам” Није безброј само узрок несхватљивости самог искуства нестајања већ је то и онтолошка безутешност селидбе у ништа, јер ништа не остаје и пре и за време и иза људске судбине као песка. Такво искуство неминовности биће испреплетано са искуством нестајања, немоћи управљања властитим животима и епистемолошком немогућношћу да се ништа такво „разуме”, да се појми шта зрно песка мисли о нашим идентитетима. (Бошковић 2010: 77-78)

Ако се не може разумети „шта зрно песка мисли о нашим идентитетима”, Павловој апсурдној вери такво разумевање није ни потребно. Он верује у апсурд и препушта се својој вери без тражења разумевања и доказа, који су приповедању неопходни. Тумачећи изнова Бидову параболу о птици у Црњанском роману, те замену птице и врапца, коју Ломпар уочава, можемо свој херменутички напор усмерити и на могућност да се ови знаци ишчитавају изван својих доминантних симболичких вредности, у простој заменљивости и нивелацији, која симболички подтекст подразумева, али као негиран и оспорен. Јер, у *Другој књизи Сеоба* и врапци постају једна од метафора безбројности: „Све су то биле само неке бубе око њега, неки мрави насред његовог пута, неки врапци у прабини, који остају иза њега” (Црњански 1966 II: 202). Када Павле изговара ову реченицу, да су сећање врапци, мрави, прашина, приповедач и јунак су још увек у сагласју, јер пред Исаковичем и даље стоји, као сан, недосегнута, а жељена Русија, којој он управља свој поглед, занемарујући оно што је било: „А кад буде пошао у Русију, заборавиће и Божича и Божичку, и ту госпожицу из Будима, и белог зеца и црног ајгира” (Црњански 1966 II: 202). Када се, међутим, ступи у простор метафизичке жеље, губитак сећања постаје траума у којој приповедање постепено иде свом (само)укинућу, а Павле наставља да живи у (неприповедивом) препуштању апсурдној вери.³⁴⁵ За приповедање, врапци су и даље то што су и били, елемент неизбројивости, немоћ именована и модерничког заокружења приче. За Павла, међутим, они постају симболички знак његове нове вере:

29. Не продају ли се два врапца
за један динар? па ни један од

³⁴⁵ Црњански тиме не иде изван просветитељског знања. Он управо синтетизује позномодернички став о бесмисленој многобројности која негира привилегованост модерничког субјективитета (изузев његовог остајања у апсурдној, и тиме неисписивој вери) са просветитељским филозофима који са подсмехом узимају црквено учење о томе да самоубиство једног човека може пореметити поредак сила у космосу или некакву божанску равнотежу. Човек је толико мали, безначајан и ништаван у односу на тај поредак да његова смрт нити чиме доприноси, а још мање може да разори метафизичку целину која светом управља: „Ми уображавамо да би уништење овако савршенога створа, као што смо ми, понизило сву природу; а не помишљамо да један човек у свету, више или мање, шта велим ја? сви људи скупа, *сто милијуна земаља оваких какава је наша* (курзив Ђ.Р.), само су мајушан атомић који Бог види *само с тога што је знање његово бескрајно* (курзив Ђ.Р.)” (Монтескје 1866: 165). Нама је ова синтеза важна јер се кроз Монтескјеов (или Хјумов) став о самоубиству, суицидалност везује за једно кључних (тежишних) места у роману, за оно сазнање које Павлу долази као коначан закључак о властитој егзистенцији.

њих не може пасти на земљу без
оца вашег.

30. А вама је и коса на глави сва
избројена.

31. Не бојте се дакле; ви сте бо-
љи од много врабаца. (*Библија, Нови Завјет, „Јеванђеље по
Матеју”* 2001: 15)

Излазећи, дакле, из пакла Русије и из понуђеног самоубиства, Павле Исакович завршава тамо где модернизам још може да постоји, у апсурдној, а неисписивој вери у бајку. Приповедање, које своју модернистичку бајку поништава, из пакла може изаћи једино самоукидањем, остављајући јунака да надаље егзистира са оне стране нарације, приче, писма, јер, како Црњансков роман закључује:

Пакао, пакао људски – Евдокије, Текле – можда су, заиста и биле ту, уз пут, којим је пролазио, у Русији, али тај пакао није могао више да заустави човека, кад прву половину живота превали. У другој половини живота људског, воља и мисли били су јачи. Требали су сви да се помире са својом судбином (Црњански 1966 III: 469)

У једном „можда” друге половине јунаковог живота, која се не да писању и сазнању, може се опет ојачати воља и мисао, па „можда” и остварити идеал иманетног суицида, херојске смрти. До тог „можда” Црњанскова поетика, међутим, неће више досезати.³⁴⁶ Пројекат модернизма довршава се, а све што преостаје је да се, у *Роману о Лондону*, на почетку онога што сачињава другу половину живота кнеза Рјепнина, до краја исцрпи и коначно нестане, из модернистичког пораза још једном издигнута суицидална метафизика.

³⁴⁶ Ова недописива модалност евентуалног постојања у метафизици херојске смрти јесте тренутак којим се оглашава крај модернизма и (истовремено) његово коначно (крајње) упориште, па метафизика која остаје „ван домашаја романа” (Бошковић 2010: 91) и у јунаковој „отворености ка смрти” (Бошковић 2010: 93) допушта Црњансковом роману да се трансцендира кроз сопствено укидање: „Наративна неизвесност, оно „можда“ Павловог одласка у бој и његовог проналажења у (Хајдегеровој) фигури хероја, што нико није видео али је Црњански наративно пројектовао, понавља једну жељу за херојским удесом појединца у модерном свету. Ако хајдегеровски схваћен рат омогућава да се ратници као такви појаве, *рат то омогућава и Павлу, али с оне стране романа* (курзив Ђ.Р.)” (Бошковић 2015: 99).

6. ПОСЛЕДЊЕ УПОРИШТЕ МОДЕРНИЗМА – НЕСТАНАК САМОУБИСТВА КАО НЕСТАНАК ПОЕТИКЕ

6.1. Свет у оку самоубице - „Мој пријатељ који је прошао”

6.2. Андрићев „ерос” нестајања - „Летовање на југу”

6.3. Нестанак у самоубиству или нестанак самоубиства кнеза Рјепнина: у чијем се писму завршава роман?

6.4. Изневерени смисао патње - „самоубиство” Андреја Покровског

6.1. Свет у оку самоубице - „Мој пријатељ који је прошао”

Једина приповетка Црњанског написана и објављена након Другог светског рата и повратка писца у домовину³⁴⁷, делује, на први поглед, начином приповедања и изабраном темом, као својеврсни наставак Црњанских раних приповедака. Исти тематско-поетички оквир, време након Великог рата, чини се да нарушава само једно, за ране Црњанске приповетке некарактеристично, мирно и помало „суво”, „реалистичко” приповедање, какво би пре одговарало сликама послератног Београда у прози Драгише Васића. У том смислу, појављује се недоумица око истинског датирања ове приповетке, али та недоумица нестаје већ када се тумачење упути оквирним тачкама приповести, у којима ће, битном изменом у слици света и обрнутим начином онтолошко-поетичке перцепције света и јунака (свет је тај који посматра јунака), намах искрснути слике *Романа о Лондону*, где је промена епохалне парадигме, прелазак са модернистичког на пост-модерно приповедање, симболички детерминисана изокретањем перспективе, тачке гледишта која се не конституише у јунаку, већ из једног сталног осећаја да је јунак, кнез Рјепнин, посматран од Лондона, чијим је погледом и скривеним намерама опседнут, па је роман прича о тој борби, али и да је посматран оком своје супруге, Нађе, која у овом замешатељству око кнежеве судбине игра улогу противничке стране и једина може, за разлику од Рјепнина, да има увид у игру коју Лондон са њим игра водећи га у самоубиство. Смисао приповетке одређен је трансформацијом погледа који јунака посматра, па ако је то, на почетку, слика неба и сунца, који се, постепеним разведравањем, претварају у око које *јунака у пролажењу* посматра: „цео крај, око бившег тркалишта, био би, у пролећу, осветљен, кроз облаке, већ у зору. Облаци су се отварали, модри и румени, Сунцу” (Црњански 1996: 111), завршетак приповетке у знаку је погледа жене-самоубице који овај првобитни смисао гледања симболички докида а приповетку отвара другачијем епохалном знању виђења и посматрања у коме нестаје свест о пролажењу као о осмишљеном кретању, а појављује се пост-модерна свест о пролажењу као о бесмисленом трошењу (трансферу себе) на начин на који је бесмислено и Рјепниново *заробљено кретање* улицама Лондона: „Кад је скидоше, и кад су је положили на постељу, на њено лице падао је зрак светиљке са улице и титрао у њеном разрогаченом оку. После ми је причао, да му се чинило огромно, и да му се, каткад, причињава, још веће” (Црњански 1996: 119). Рефлектујући се у оку самоубице и тонући у њега, последњи зрак светлости сијалице, са улице, као да наглашава поменути трансформацију која није само прелаз из једне светлости у другу, већ и потонуће у таму, што се јасно да уочити на почетку приповетке, јер је кућа у којој „пријатељ”, као подстанар, борави, као и цео тај крај, последња до које допиру зраци јутарњег сунца: „Над предграђем, дуж Саве, међутим, где је био амам, у који је мој пријатељ, свако јутро, одлазио, било је ујутру још тамно” (Црњански 1996: 111). Ако је у *Другој књизи Сеоба* Ђинђин поглед који је поглед бића за смрт, Павлу Исаковичу неразумљив, јер Исакович трага за погледом који рефлектује метафизику, попут Дафининог модрог ока у *Сеобама*, та нечитљивост замућеног ока, у смрти, биће гарант могућности да Исакович, на крају романа, не пристане на губитак трансценденције, већ да апсурдно остане у њој. У приповеци, међутим, промена се дешава, водећи нас ка *Роману у Лондону*, па је јунак већ зависан од посматрања Другог. Функција јунаковог погледа, у *Роману о Лондону*, представља елемент заваривања коме је Рјепнин

³⁴⁷ У коментарима приређивача Црњанске *Приповедне прозе* Новица Петковић наводи да је „приповетка први пут објављена 1966. у часопису *Савременик*. Аутор је текст прегледао 1973, кад га је уврстио у књигу *Приче о мушком. Сузни крокодил. Маска*” (Петковић 1996: 492).

изложен, јер се у последњем Црњанскомом роману погледу нуди оно што треба да види, што значи да тачка гледишта, модернистички центрирана у оку протагониста приче, више не поседује самосталност којом би јунак био способан да обликује сопствену метафизику. У приповеци смо још увек на корак од *Романа о Лондону*. Отварање ока самоубице као отварање новог погледа света који нуди смрт, не може бити рефлексивна, јер рефлексивна конституише трансценденцију, него може бити само дубина смрти која собом „исијава” јунаков ужас у коме траума ниҳилистички окупира сву његову егзистенцију, па је око каткад веће, оно расте, јер јунак не може да позна смрт, али простор који преостаје са стране тог погледа (оно што се увећава не може запремати све, јер се не би могло увећавати) није метафизички простор, већ траума у сталном очекивању увећања ужаса. Паралеле са *Романом о Лондону* одвећ су очигледне да би се пренебрегла помисао да је и по тим паралелама, и по времену објављивања, приповетка „Мој пријатељ који је прошао” представљала (као „Адам и Ева” за *Дневник о Чарнојевићу*) неку врсту предлошка или модела за испробавања алтернативних решења у последњем Црњанскомом роману. Женино самоубиство узроковано је (нежељеном) трудноћом са јунаком приповетке: „Удовица, код које је становао, била је остала у другом стању” (Црњански 1996: 113), као што је у *Роману о Лондону*, Нађино одустајање од идеје суицида и преломни моменат у њеној одлуци да напусти Рјепнина и оде у Америку, управо постојање детета, које је са Рјепнином зачала, док се Ђинђа Зековича, у *Другој књизи Сеоба*, убија, јер Павле „загађује” простор у који она жели да оде како би живела за дете (за Другог). Тај прелазни карактер у бићу жене, која се убија, а која стоји између Ђинђе и Нађе, јасно је уочљив, пошто за Ђинђу простор другости још увек постоји, па је и њено самубиство везано за немогућност одласка. У Нађином случају, постоји дете, које не позива у простор метафизике, него је гарант да ће, у том другом простору који није метафизички обележен (напротив, Америка је место у коме је мегалополисни свет, свет робе, трговине и новчане размене најсавршеније развијен), доћи, захваљујући детету, до поновног сједињења са Рјепнином. Метафизика љубави замењује, у *Роману о Лондону*, модернистичку метафизику уписивања у смрт, то јест између ових двеју захтева трансценденције води се борба коју репрезентују Нађа и Лондон, а у којој се Рјепнин *опредељује за Лондон*, а не за Нађу. Жена у приповеци одмакнута је од Ђинђе Зековича – обећаног простора нема, а примакнута метафизици љубави, као Нађа, због чега се суицидална жеља као неминовна објављује онога тренутка када јој јунак јасно даје до знања да љубави међу њима нема, нити да ће је, упркос трудноћи, бити: „Ни за тренутак му није пало на памет, да би могао ту удовицу да узме за жену. Рекао јој је, да је то искључено. Отказао јој је” (Црњански 1996: 116). Док је начин на који се жена убија, са дететом „под срцем”, исти као и Ђинђино самоубиство у *Другој књизи Сеоба*, суицидални разлог „померен” је ка *Роману о Лондону*. Као што се онтолошка позиција јунакиње приповетке налази на средокраћу *Друге књиге Сеоба* и *Романа о Лондону*, у својеврсној комбинацији поетичких претпоставки двају Црњанских романа, тако се и „пријатељев” статус огледа час у једном, час у другом роману. Он јесте Павле Исакович када трауматични догађај жели да покрије рефлексивном – причом: „Понављао је себи, у мислима, да је она остала у другом стању, да је врискала, потмуло, *да не може преживети ту срамоту* (курзив Ђ.Р.), али је све то понављао себи, *као неку давну причу* (курзив Ђ.Р.), као нешто, што се догодило у неком прошлом његовом животу” (Црњански 1996: 115). Ипак, он и не може бити Исакович, јер се прича показује недовољном да га од трауме склони. Када *Друга књига Сеоба* деконструира бајку, претварајући је у завршетак (позно)модернистичког романа (у довршетак приповедања), лик Павла Исаковича „оставља се” док, упркос свему, у бајку

верује, то јест у тренутку када свој (неприповедиви) живот најзад конструише као бајку. Али, у Павловој судбини, Ђинђа Зековича, иако игра одлучујућу улогу посредника када је у питању симболички расап трансцендентних упоришта у роману, ипак је само споредан лик у односу на постојање (сада празног) идеала мртве жене. Чак и то да има мртву жену, Исаковичу је довољно да би веровао да је и даље има. У приповеци јунак је упућен на женино самоубиство, јер оно у потпуности затамњује његову донжуанску природу, обесмишљавајући егзистенцију правцем којим се она открива као узалудно пролажење (прелажење са једне жене на другу),³⁴⁸ као ритуални скуп знакова које он свакога дана, при облачењу, одласку у кафану, у амам, на посао у министарство, обавља. Извесна (необична) стереотипност ове Црњанскове приповетке понајмање је сигнал некакве истрошености приповедача или тога да је ова приповетка само један од крокија за последњи велики роман. Стереотипност је, у ствари, уписана у јунакову егзистенцију, па се начин приповедања поклапа са жељом приповедача да покаже сав бесмисао једног живота, који се, ретроспективно (за јунака) открива тек након жениног самоубиства. Не треба заборавити да је прича коју приповедач овде казује заправо посредована пријатељевим казивањем (приповетка се тако и завршава, увођењем пријатеља, као *извора* приче, у приповедање). Ако приповедање препричава оно што је већ испричано, оно посредује пријатељеву причу из перспективе довршеног догађаја, због чега је семантички потенцијал приче двоструко развијен (као у *Дневнику о Чарнојеввићу*). Преображени јунак говори, а приповедач преноси,

³⁴⁸ Као што метафизика љубави, у *Роману о Лондону*, није довољна да обузда Рјепнинову жељу да се метафизички упише у смрт, тако ни женина трудноћа није довољна „пријатељу” да своје донжуанско бивање растемељи, јер је то бивање основ његовог „пролазничког идентитета”. За разлику од романа, где се Нађина трудноћа показује као (никада сазната) могућност да се Рјепнин одлучи за љубав, код „пријатеља” те недоумице нема, будући да он са женом жели само авантуру, а њена трудноћа је инцидент (сметња) да и даље буде оно што је био (Дон Жуан). Недостатност донжуанског бића, онтолошки продубљена и метапоетички захваћена, постоји у „пријатељу” у виду немоћи *да се коначно има*, то јест да се властита жеља усмери ономе што ту жељу зауставља и обликује (конституише). У томе је, по Денију де Ружмону, слабост Дон Жуана: „Дон Хуан је уједно сушта природа, спонтаност нагона и чисти дух који лебди над морем могућности. Он је непрекидно неверство, али је и непрекидно трагање за јединственом женом коју неутажива жеља никад не налази. Он је дрска појудност младости која се подмлађује сваким познанством и присном везом, али је исто тако и потајна слабост онога који не може да поседује, јер није *саздан* да би могао *имати...*” (Де Ружмон 2011: 166). Док Павле Исакович има мртву жену и мртво дете, а Рјепнин би (када би то било могуће) *могао имати* Нађу и дете, „пријатељ” не жели да има било шта што би га усталило у трансценденцији, па је на крају он *иман* од смрти и заустављен у њој, поневши на себи (посредно) грех убиства самоубице као што тај грех на души носи и Павле Исакович након самоубиства Ђинђе Зековича. То је тачка у којој се сустичу и додирују донжуанска и хомицидна природа, сведене на уски простор жеље да се убија и да се коитира, односно да се јунак овремењује само у механичком понављању једне радње која му онемогућава самосагледавање: „Сурогат за убиство јесте коитус, и само танка линија одваја убицу од *Дон Жуана*. Овај је у души исто тако *празан* и *очајан* као и убица, и као ослонац му треба освајање путем коитуса. Извесним људима је коитирање једини начин да *испуне време* (уосталом, можда ови људи егзистирају само као могућности у генију). Они тако надокнађују Бога: они *ипак* живе, ипак осећају уживање, *иако* су се срозали. Као што убица после убиства иде око места свог злочина, зато што му *треба* тај чин (он одавно већ нема сећање поуздано у себе, које би му могло рећи да је он то био), тако и Дон Жуан мора непрестано имати жене да не би *себе* уочавао; од Дон Жуана до убице само је , како је речено, један корак. Једино средство за испуњавање времена (које за њих нема више никаквог смисла, пошто их никава прошлост више не оптерећује, и ни од какве будућности више ништа не желе) јесте да Дон Жуан заводи. да убица убија. Само тако они *производе* извесну садашњост, постављају негацију као позицију; истина, *и једно и друго* је у извесном смислу усмерено против досаде” (Вајнингер 2004: 144-145). (Само)убиство ће, међутим, нужно отворити „пријатељев” поглед на себе као поглед Другог, које се објављује из смрти (и као *сама смрт* запрема простор трансценденције) и које га најзад обесмишљава и обезвремењује, претварајући егзистенцију јунака у довршену егзистенцију, а приповедање Црњанског у приповедање о таквој егзистенцијалној и поетичкој довршености.

причу о трансформацији из положаја некога ко је ту трансформацију већ доживео. То неће бити, што је случај са *Дневником о Чарнојевићу*, приповедање-сада, из тренутка промене, коју треба нагласити истиноносним карактером приповедања (и приповедача у првом лицу) у односу на саме догађаје о којима се приповеда (а који су тек грађа за успостављање трансценденције самоисписивања). Неће то бити ни, као у *Хиперборејцима*, раслојено Ја, које о прича о себи у прошлости, па непрестано меша ове две перспективе, јаства које пише и јаства о коме се пише, како би нагласило да је „Ја у Риму” неопозиво заробљено у сећању. „Мој пријатељ који је прошао”, како нас и наслов упућује, приповест је о ономе што остаје у прошлости, а пренето од стране Другог (његове приче) показује се као реконструкција, у приповедању, на основу једног документа (казивања). Пријатељ-казивач потребан је да би се ова дистанца начинила и да би се нагласио карактер приповедања које из *Друге књиге Сеоба* мора изаћи као преношење документа (исказа, приче). Оно што је прошло, већ је измењено (јер говори из искуства промењености), али се на ту измену сада надовезује приповедање као симболичка надоградња прошавше приче промењеног о промени. Отуда је еволуција поменуте промене у приповести само наизглед дата доследно, са самоубиством као кулминативном тачком, док је промена, у ствари, наглашена од самога почетка, јер се свет већ изменио када приповедање започиње. У светлости такве измене сви знаци „непромењености”, који нас наводе да у њима препознамо неке од основних топоса Црњанскове метафизике – „облаци румени и модри” (Црњански 1996: 111), „Падина око гробља”, која се „пела у светлост, и усеве, према опсерваторији” (као издигнуто брдо-утеха, на коме почива Вуков и Аранђелов отац, у *Сеобама* и као Вукова „звезда зорњача”, јер је читав приказ опис рађања зоре над градом), јесу само то – знаци уклопљени у текстуалну мрежу приповедања, како ће то, на много опсежнијем и симболички захтевнијем нивоу бити учињено са *Романом о Лондону*. Тематизујући прошлост пријатеља (који прича) и прошлост приче (која се преноси), Црњански успоставља двојнички однос себе-приповедача и себе-казивача (скривеног у лику пријатеља),³⁴⁹ док је потреба да се према себи-казивачу начини

³⁴⁹ Зашто баш пријатељ? Питање нимало случајно постављено ако се зна какву улогу имају различити степени сродничког ослобљавања за поетичку еволуцију Црњанског. „Чарнојевић” је „више него брат” (Црњански 1996: 156), *Дневник* се пише „можда мом сину” (Црњански 1996: 137), у *Сеобама* су јунаци браћа-антагонисти, који се развојем догађају све више приближавају и готово поистовећују у раскривености идентичног онтолошко-метафизичког искуства живљења. Павле Исаковић је „немогући побратим”, а Рјепнин *Јунак романа*. Ни избор пријатеља не може бити случајан, утолико више што пријатељство јесте однос сасвим различит од свих осталих, а различит је по томе што је *сама разлика*, јер свако може бити пријатељ (брат, отац, син, побратим) али нико не остаје оно што је био уколико је преузео улогу пријатеља: „Али због чега »глас пријатеља«? Због чега не непријатеља? Љубавника? Оца, мајке, брата, или сестре, сина или кћери, или још толиких других фигура које све »говоре«? Све наводи на то да пријатељ није био тек фигура међу другим фигурама, и због те чињенице је могао да одигра егземпларну улогу некога без-фигуре, односно, како се каже на француском, статисте [le figurant], личности која, пошто није нико, може бити било ко, егземпларна конфигурација, дакле, уједно појединачна и општа конфигурација сваке друге могуће, сваке могуће фигуре, или пре, сваког могућег гласа другог. Сваки глас другог је у неку руку глас пријатеља, уобличен гласом пријатеља за *Dasein*. Јер, само *Dasein* може и мора да има пријатеља који говори. Само он има ухо за пријатеља који говори” (Дерида 2001: 483-484). За разлику од свих осталих односа, у којима мора постојати мањи или већи степен идентификације, једино је пријатељство становито у одржавању разлике: „Овде нема феномена идеалне присутности себи у унутрашњем гласу. Реч је управо о гласу другог” (Дерида 2001: 482) и једино пријатељство, у тој разлици, подразумева блискост међусобног ослушкивања и разумевања и увек присутну одаљеност и свест да се ради о неком Другом од мене самог: „Тај глас није чак у *мени* као *Dasein* јер *Dasein* није неко »ја«, а Хајдегер прецизира да тог пријатеља чији глас ја чујем, свако *Dasein* носи »*bei sich*«, при себи, уза се. Глас пријатеља није у себи *самом*, нити је у себи *самом* означен, није у мени, нити у неком *Dasein* које би могло да га укључи као део, односно као моменат његове конституције, у сопствено ухо, чак и ако то

таква дистанца, да казивач постане неко други, не само најава сличног односа између романописца и јунака романа у *Роману о Лондону*, него је и сигнал да се већ у овој приповеци појављује непремостив епохални јаз (у *Хиперборејцима* је то само пукотина, напрслина) између модернистичког и пост-модерног приповедача. Модернистички приповедач постао је казивач (као да казује неку бајку о себи самом) а пост-модерни приповедач постаје записничар казане приче коју преноси са пуном свешћу о прошлости онога што се казује. Модернистички знаци Црњанске поетике, узглобљени у ову приповетку, не говоре више из себе, чиме се надилази трансценденција модернистичке приповести, него говоре собом, као градивни блокови једног бившег приповедања које треба спојити и сложити са пуном свешћу да је оно што је прошло, неповратно, и да се о њему само са свешћу о прошлом може надаље приповедати. Ти знаци једног бившег приповедања разасртни су читавом површином наратива, јер ова приповетка није ништа друго, до, као најава *Романа о Лондону*, мрежа приповедања – текстура знакова једног *бившег* (прошлог) Црњанског. Радикална измена у обликовању аутобиографског дискурса Црњанске прозе антиципирана је у приповеци. Удвајање више не нуди симбиозу аутопоетике и (аутобиографски засноване) фабуле, него њихово раздвајање. У лику пријатеља као да, у обрисима, већ искрсава фигура кнеза Рјепнина, која ће се у *Роману о Лондону*, двоструко читовати, као Рјепнин, кнез-емигрант, јунак фабуле (приче) о сукобу једног човека и једне велике вароши, и као *Неко* или *Јунак нашег романа*, посредован метажанровском приповедном самосвешћу,³⁵⁰ чиме Црњански замагљује разлику између

ношено-биће пријатеља изгледа заправо конститутивно за *Dasein*, јер Хајдегер добро каже, за свако *Dasein*. Загонетка тога »*bei sich*« исључује истовремено и искључивање и укључивање, и трансценденцију и припадност, спољашњост неког апсолутног странца и интимност сасвим блиског, раздаљину и блискост” (Дерида 2001: 467). То значи да се једино о пријатељу може говорити као о одсутном присуству. Јер, дневник је о Чарнојевићу и епистоларна форма одломка који започиње писмом о доживљају у сну, о сусрету са Другим, као да жели да назначи разлику, а заправо је немогуће ту разлику изнети до као писање разлике из синтезе нечега што је већ удвојено да би могло писати и да би се осмислило као биће самоисписивања. Са друге стране, роман је о Лондону, који јесте топос отуђености, па може постати и објекат приповедања. Међутим, Лондон није неутралан. Он је активан на позицијама супротстављања и он се у *Роману о Лондону* јавља као *непријатељ* главног јунака. У приповеци пак, реч је о пријатељу и нема никакве потребе да се у наслов приповетке стави карактеристичан предлог. Довољно је знати да је пријатељ прошао, да је био, и да ће се приповедати о тој билости некога ко је приповедачу толико близак да се његов исказ може надоградити билошћу властите аутопоетике (аутобиографије) и толико далек да се о билости пријатеља (и о сопственој аутопоетичкој билости) сведочи са дистанце приповедног казивања о (одсутном) Другом: „Чим се, као случајно, говори о њима уместо да *им* се говори, то значи да они више нису ту, односно, да још нису ту: то значи *забележити њихово одсуство* (курзив Ђ.Р.), *установити* га пошто су *позвани*. Учинили смо да дођу како бисмо им говорили, *да*, потом смо их отпремили, *снажно*, говорећи им, њима, да нису више ту. О *њима* се говори само кад су одсутни и *о њиховом одсуству*” (Дерида 2001: 267).

³⁵⁰ Расцеп између јунакове и приповедне свести очигледан је већ на крају *Друге књиге Сеоба*: „У протоколима, кореспонденцији и у папирима о исељеницима, каже приповедач, »настаје празнина« (780). Празнина се, из живота, преселила у изворе приповедања. Егзистенцијална празнина је постала поетичка дилема. Тешко је разазнати, вели, приповедач, после зиме 1753. године кретања и доживљаје »јунака нашег романа« (780). Главни јунак *Друге књиге Сеоба* за приповедача је постао *јунак романа*. Приповедачева слобода да га непосредно именује као јунака романа сведочи о томе да се о Павлу Исаковичу више неће причати као о књижевном лику, већ да следе поетичке напомене о јунаку романа. Стога карактеризацију и индивидуализацију лика Павла Исаковича и грађење фабуле смењују поетички искази о писању нечега у чему је Павле јунак романа” (Јерков 1992: 83-84). У приповеци „Мој пријатељ који је прошао” само се наизглед приповеда о јунаку са дистанце, која подразумева извесну регресију у односу на раздвајање у претходном роману, да би завршетак приповетке освестио приповедачеву позицију као позицију онога који приповеда и поетички транспонује већ испричану причу (сведочанство) јунака који *постаје* егзистенцијално неприповедив (приповедив је једино са метапоетичким освртом на његову неприповедивост). У *Роману о Лондону*, ова свест

приповедања у трећем и у првом лицу. Пост-модерни роман губи могућност да, са сигурношћу, раздвоји ова два начина приповедања, што је у модернизму био постулат, почевши од Флобера, који ту разлику прави и описује, прелазећи са (аутобиографског) романа у првом лицу, какав је *Новембар*, на роман у трећем лицу (попут *Госпође Бовари* или *Сентименталног васпитања*), у коме је идеал приповедања сасвим промењен, јер треба успоставити такав ниво објективности да се приповедач иза фабуле и јунака уопште не може приметити као саставни део приповести или, још мање, као учесник у њој. У *Роману о Лондону* траума приповедања не настаје зато што се ова две форме здружују, нити због тога што једна од њих не може да превлада, него се, у осећању истрошености модернистичке парадигме (па и модернистичких приповедних форми и жанрова), и сама форма (и жанр романа) узимају постмодерно, као знакови епохалне превазиђености који се још једино могу користити на начин метапоетичких спекулација. Све јесте, и роман, и Рјепнин, и јунак романа, и фабула, али све и није, јер када писац романа закорачи у роман и себе представи као писца те приче о кнезу и Лондону, онда мора постојати непрекидно „трвење” на линији приповедач-прича, пошто је Рјепнин увек и јунак (једне приче) и јунак романа, пишчева творевина и, у том смислу, *Неко*, ни једно, ни друго (јер је и једно и друго). Као што се у *Роман о Лондону* улази пре приче (и излази после ње, после Рјепниновог нестанка) и у приповеци постоји почетни моменат *спуштања* зоре на град да би, тек онда, прича започела јунаковим буђењем. Ситуација буђења изворно је модернистичка ситуација самопрепознавања јунака у епохалној промени, прекретници која наступа, где он, у контексту разумевања тог прелома, *мора* бити будан. *Дневник о Чарнојевићу* и јесте једна борба за сан, за двојника у сну, јер ако он каже да „већ у детињству, нисам могао да спавам” (Црњански 1996: 129), он, истовремено, писањем овладава са моћи сна, као што је могуће овладати и заборавом бола (читањем Достојевскове *Каторге*), и спава онда када спавати изгледа немогуће, у жељу борбе, док око њега зује меци и распрскавају се шрапнели, а може и другоме да подари сан: „Спавала је добро; откад мене зна, спава добро” (Црњански 1996: 151), јер „свакога ког погледам, / стиже моја судба, срећа и сан” (Црњански 1993, „На улици”: 61). Траума буђења прати модернистичку књижевност, па се у позном модернизму, и код Црњанског, појављује као немогућност утањања у сан. Међутим, у приповеци, то више није модернистичка будност, колико буђење из модернизма у нешто друго, које одсуством метафизике, најављује, а, на крају приповетке, и потврђује осећање ужаса и неизвесности, а истовремено посматраности од стране нечега што, као поглед из смрти, бива увећавано, и, као такво, претеће у могућности да окупира и заузме сав простор бића.³⁵¹

присутна је већ од самога почетка и приповедач не може јасно да конституише лик кнеза Рјепнина изван метафикционалне свести која га удваја, па је кнез увек и фабуларни јунак и јунак једнога романа.

³⁵¹ Тоталитет погледа као тоталитет *гледаности бића* може се отворити само на два начина. Или је биће гледано и контролисано кроз поглед Бога, непокретног у обухвату кретања света, или је гледано од стране смрти и тиме заустављено (паралисано) у сопственом (трансцендентном) кретању и у моћи властитог погледа. Гледање у век подразумева гледаност и однос са Другим успоставља се путем ове узајамности погледа, јер „Енигма је у томе што моје тело може истовремено да гледа и да буде виђено. Оно које гледа све ствари може такође и да се гледа и да у ономе што види препозна „другу страну“ *своје моћи виђења* (курзив Ђ.Р.). Оно себе види док гледа, оно се додирује док додирује, оно је видљиво и осетљиво самом себи” (Мерло-Понти 2016: 158). Међутим, ако човек зна да је виђен, он и даље поседује „своју моћ виђења”, а та моћ се показује у, и даље постојећој, независности његовог погледа који *може да се креће* и да покретима властитог ока разумева (у гледању) свет и самога себе у *виђењу себе виђеног*: „Али пошто оно види и покреће се, оно држи ствари у кругу око себе, оне су додатак или продужетак њега самог, оне су продрле у његово ткиво, оне су део његове пуне дефиниције *и свет је сачињен од истог материјала као и тело* (курзив Ђ.Р.)” (Мерло-Понти 2016: 158). Заустављање јунака у Црњанској приповеци, чињеница да се о њему приповеда као о ономе ко је *прошао и*

Наместо модернистичке трансценденталне елевације, у приповеци се догађа, пре јунаковог буђења, спуштање, а догађај спуштања обележен је траговима и исечцима Црњанских цитата, као (текстуалне) *мреже*: „На Београд се у таква јутра спуштала све чешће једна, безмерна, провидна, жарка мрежа пролећа и небесних појава” (Црњански 1996: 111), у коју ће јунак бити ухваћен, па ће се пробудити зазивајући Бога: „О боже, боже” (Црњански 1996: 112), пошто осећа „да га јутро чека, у неким новим мистеријама момачког живота *на дану* (курзив Ђ.Р.), из којих ће *тешко моћи да се искобеља* (курзив Ђ.Р.)” (Црњански 1996: 112). Јунак се, дакле, буди ухваћен у мрежу. Идући траговима Црњанских лајтмотивских слика и симбола, није тешко препознати да постоји призивање сопственог опуса, у опису јутра, пре буђења, од поменуте звезде зорњаче и (завичајног) брда, на коме је сахрањен Аранђелов и Вуков отац (и на коме ће Дафина бити сахрањена), у *Сеобама*, затим, поплавлених дунавских врбака: „У чистом, јутарњем ваздуху, изнад Дунава, постали су били видни, и зелени, поплавлени врбаки” (Црњански 1996: 111), такође с почетка (и с краја) *Сеоба, трага* чарнојевићевске јесени „крзавесе, на којима су се, као закрпе (курзив Ђ.Р.), још виделе жуте крпе јесењих киш, које су *оставиле трага* (курзив Ђ.Р.)” (Црњански 1996: 111-112), па све до последњег монолога Павла Исаковича, којим се раскрива измена у метафизичком идеалу *Друге књиге Сеоба*, појаве случаја-комедијанта, као судбине, и Божјег деловања као мађије, док је пријатељ „имао обичај да, у сну, позива у помоћ, *као мађионичаре* (курзив Ђ.Р.), оне на небесима, да спасавају идућег дана, шта се може” (Црњански 1996: 112). Ако нас наслов приповетке, али и уводни део приповести (без приче) води ка буђењу у нечему што је прошло, „пријатељева” „оболела” меморија, принуђена на заборављање претходног дана, а истовремено на буђење са *очекивањем новог* у новом дану, нуди парадоксалан спој линеарног и цикличног времена, јер је цикличан образац опетовања или понављања свакодневних ритуала (утврђених по прецизном временском распореду кретања и доживљавања), а линеарност времена пројављује у заборављању, због чега сваки дан, у очекивању, изгледа као нов, иако то није.³⁵²

А кад би најзад отворио очи, помислио би одмах, да ваља устати. У девет је требало стићи у министарство вера, где је био чиновник. У тим првим тренуцима дана, *чинило би му се несхватљиво, све, што му се прошлог дана било десило, у свету, у министарству, у кафанама, па и код жена које је волео, и којима се удварао* (курзив Ђ.Р.) [...]

био и ко више не бива и не пролази, значи да је биће, отварајући се најзад за поглед Другог (за поглед смрти, „убијене” самоубице, у коме се стичу и довршавају и егзистенција јунака и егзистенција приповедача), укинуло властито кретање као кретање погледа, који има моћ да конституише сопствени свет, и као кретање и постојање *тела* о коме се сазнаје на основу погледа у кретању и његове спознаје да гледа Другог и да је од Другога гледан.

³⁵² Иако најнижи и највулгарнији облик временитости, свакодневица још увек јесте временитост, јер јесте *пружање* ка будућности, чак и када је та будућност очекивање истог, заправо *новог у истом*: „Оно сутрашње, што свакодневно брињење остаје да очекује, јесте оно „вечно јучерашње”. Једноликост свакодневице узима као промену оно што свагда управо дан доноси. Свакодневица одређује тубитак и онда када он као „јунака” за себе није изабрао оно Се [...] Али да ли се после досадашње интерпретације временитости с обзиром на егзистенцијално гранично обухватање структуре свакодневице ми налазимо у положају који је богатији изгледима? Или се на том збуњујућем феномену отвара управо оно што је недовољно у претходној експликацији временитости? Зар до сада нисмо стално заустављали тубитак на извесним положајима и ситуацијама и зар нисмо „консеквентно” обрађали пажњу на то да се он, нехајно живећи из дана у дан, „временито” *протеже* у следу својих дана? Једноличност, навика, оно „како јуче тако и данас и сутра”, оно „понајчешће” – то се не може схватити без повратка на „временито” *протезање битка*” (Хајдегер 2007: 427).

Кад би отворио очи, тешко, њему се увек чинило, ујутру, да треба заборавити све, што му се дан раније било десило, и прећи преко оног, што је, дан пре, било ружно, или тужно (курзив Ђ.Р.). (Црњански 1996: 112)

Када буђење постаје навика буђења и (навика) очекивања, његов модернистички потенцијал да изнедрује ново губи се, пошто навикнутост празни квалитет доживљаја, симулирајући (модернистичко) очекивање, а навикнуто буђење тада је само „цитат” буђења (Вуковог, на пример), које улази у регистар (каталог) прошавшег, назначен и наглашен и пре почетка приче. Прелом, који настаје жениним самоубиством и јунаковом ужаснутошћу пред самоубичиним оком које расте и посматра га, није модернистичка промена, већ освешћење себе у свету (у ужасу света) који је већ промењен и чије га отворено око (космоса, града, самоубице) посматра пре него што он себе освести у том посматрању. Модернистички јунак проналази, у трауматичним ситуацијама, увек, могућност за сан. Рајић-Чарнојевић контролише сан, јер контролише (поверење у) писање, настало из сна о „двојнику”. Вук Исакович ће, на крају *Сеоба*, уснути са визијом Русије и звезде зорњаче, док ће Павле Исакович „тврдоглаво” уснути у бајци. У приповеци, отворено око (у смрти) сигнал је да је пробуђеност нужна и да је сан постао немогућ. Треба живети трауму (вечите) пробуђености у једном мртвом свету. Та спознаја наговештава да ће улазак у последњи Црњансков роман морати да буде експлициран (пре приче о Рјепнину) констатацијом писца романа да своју причу започиње из нестанка и да је свет у коме је започиње измењен свет, чије се координате морају најпре омеђити да би, унутар тих координата промењеног света, отпочела прича о јунаку који се *грчевито бори да се врати*, а ту илузију повратка обликује суицидална жеља, као последњи траг (могуће) аутентичности. Међутим, у приповеци, која Црњансковом последњем роману претходи, самоубиство се појављује „са друге стране”, из искуства промењености света који јунака посматра и спреже у мрежу у коју ће спремно бити дочекани и јунак приповетке и, касније, кнез Николај Рјепнин, па јунак може да буде обележен траумом коју суицид иницира, али се не може убити, јер је поремећеност коју епохални прелом доноси, поремећеност у времену, раскорак између времена јунака и времена света. Тај раскорак се шири, због чега у *Роману о Лондону* већ с почетка имамо хронолошко размимоилажење света и јунака. Рјепнинов часовник никада не показује лондонско време, а прича о Рјепнину отпочиње из тренутка једне прошавше кулминације да би „сигнализирала немогућу позицију заплета: он је остао без климакса, момената кризе и преокретних тачака” (Ломпар 2005: 352). Суицид се сместио у сам процес поетичке еволуције између *Друге књиге Сеоба*, у којој Павле одбија понуде самоубиства, и *Романа о Лондону*, у коме је жеља за суицидом заправо жеља за повратком у прошлост, а како је у прошлости суицид одбијен, то се он ни у *Роману о Лондону* не може догодити као реализовано самопоништење јунака. Пошто је суицидом назначена ситуација (епохалног) преласка (најочигледније у приповеци „Мој пријатељ који је прошао”), суицид припада промени у свету, те јунак, иако захтева модернистичку самосталност (као код Ничеа или Достојевског) да потврди сопствену слободу и одвајање, баш у самоубиству упада у замку припадања свету и припадања писму (мрежи) тог света. Ако „пријатељ” мисли да ће злокобни осећај, у коме препознаје неку кључну промену за себе (и за свој однос према себи у свету), проћи, јер „осети неку зебњу и наслути да му тај, тако лепо, пролетни дан, не доноси ништа добро” (Црњански 1996: 113), он верује у пролажење: „Ту, где је све, и српско и турско, и наше, и страно, тако брзо пролазило, знао је да ће проћи, и добро и зло, као што је и пре увек прошло. Ни то, што се њему догодило, не може бити вечно и тегобно” (Црњански 1996: 113). То значи да ће, након самоубиства, „откровењем”, (нужним)

отварањем ока за то око света које га све време, у приповести, посматра, постати свестан да је он *прошао*, а да је та његова „*прошлост*” знак да се, у новом виђењу света (и приповедања) не може више пролазити.³⁵³ Оно што је прошло и што је освешћено у погледу своје „*прошлости*”, заточено је у трауми непролазности света који такво освешћење доноси. Када се унутрашње време јунака на овај начин поремети, онда, нестанком модернистичке парадигме кретања ка метафизици, време пролази бесмислено, јер јунак у свом времену *стоји*.³⁵⁴ Спознаја укида (модернистичко) очекивање новог, раскривајући пролажење времена као „празан ход”, а свакодневне ритуале као бесмислену навику. Уколико се „буђење” појављује као укидање очекивања новог, оно укида и моменат (моћ) заборавности, захваљујући којој је перцепција новог могућа. Из укинутог заборава не пројављује, по логици ствари, апсолутно памћење (што је модернистички идеал), већ, парадоксално, поништавање и памћења и заборава. Буди се у вечитој садашњици, где је време, као онтолошки фактор, посве укинуто, а једини образац сећања јесте да је *прошлост* (могућност прошлости као сећања које има моћ да заборави и да буде селективно, приповедачко сећање) *прошла*, „Јер када се више не заборавља онда нема ни сећања, и када се не сања онда нема ни јаве, и свуда се види само постојање и то као распадање света на покретне тачке” (Бошкових 2014: 280). На Рјепниновом сату читава се увек време које је прошло: „„Пошто се у том парку Светог Јакова, чује јасно сат са торња Парламента, јунак нашег романа помисли: Што ме пита? Затим одговара: На мом је сату *прошло пола два*“ (курзив

³⁵³ У раној Црњанској прози онтологија очинства модернистички је постављена у хоризонт двоструког бивања у свести о родитељству. Са једне стране, очинство је бесмисао, као у „Адаму и Еви”, јер је настављање себе у сину понављање (опетовање) властите егзистенцијалне обесмишљености. Са друге стране, комплексно устројавање двојника, у *Дневнику о Чарнојевићу*, као брата (и више од брата), трансцендира јунака кроз самоисписивање, па ако јунак, у фабули која се исписује, није имао деце, он, у ојачаној позицији удвајања и себе-писања, има сина (нерођеног) коме се рукопис упућује. Протезање рукописа неодређено и магловито ствара за себе будућег читаоца исповести, који се назива сином, чиме се, насупрот биолошком родитељству, оправдава родитељство у поетици, а временитост бивања у поетици постоји, јер постоји будући син који ће читањем дати смисао написаном. У приповеци „Мој пријатељ који је прошао” самоубиством жене која носи јунаково дете, укида се временитост као биолошко-поетички простор бивања „између” рођења и смрти: „Егзистенцијално разумљено, рођење није, и никада није неко прошло у смислу онога више-не-предручног, оно је то онолико мало колико је и смрти својствена врста битка изостанка који још није предручан, али је надоласећи. Фактички тубитак егзистира рођено, па рођено он и умире, такође већ у смислу битка ка смрти. Оба „краја” и њихово „Између” *јесу* све док тубитак фактички егзистира, и они *јесу* онако како је то на основу битка тубитка као *бриге* једино могуће. У јединству бачености и површног односа предводећег битка ка смрти рођење и смрт су „повезани” примерено тубитку. Као *брига* тубитак *јесте* то „Између”” (Хајдегер 2007: 432). Јунак, попут Павла Исаковича, наизглед „има” мртву жену и мртво дете, али, за разлику од Исаковича, он их заправо нема, јер се не може поставити у активну позицију или у позицију минимума својевољности која би одлучивала чак и о имању онога што је мртво, већ се, у обрнутом процесу, смрт, из самоубичиног ока, градивно шири и постаје космолошки свеprisутна хватајући „мртвошћу” јунаково биће. Јунак нема оно што је мртво, већ смрт, на крају приповетке, има (добија) јунака.

³⁵⁴ Казивање о *прошлости прошлог* јесте приповедна реконструкција нечега што је егзистенцијално *стало* и укинуло временитост у себи, ако временитост посматрамо хајдегеријаски као „егзистенцијално-онтолошку устројеност” (Хајдегер 2007: 433), јер егзистирање времена у тубитку нужно подразумева његово кретање (у простору и времену): „Онтолошко осветљавање „склопа повезаности живота”, а то значи специфичног протезања, покретности и постојаности тубитка, према томе, мора да буде полазно постављено у хоризонту времените устројености тог бића. Покретност егзистенције није кретање неког предручног. Она се одређује из протезања тубитка. Специфичну покретност *протезаног-себе-протезања* називамо *догађање* тубитка” (Хајдегер 2007: 432). „Засталост” јунака заправо је тренутак самоспознаје да он више не постоји у временском осмишљавању себе, али је то и тренутак пост-модерног приповедачког освешћења да се може приповедати само „накнадно”, о јунаку који више не пребива у временитом протезању ка будућности, него рјепниновски живи своју изгубљену прошлост.

Ђ.Р.)” (Црњански 1971 I: 209), и „Лондон би пролазио пред њим, као у сну, као да је сан. А кад би се тргао и погледао на сат, промрмљао би, све чешће: *прошлоје как сон* [...] Чему живети још неколико година?” (Црњански 1971 II: 88). У догађају који обележава епохални раскид са поимањем времена као метафизичке категорије (заборава и (одабирања) памћења), једини моменат упечатљивости, непролазности и „искакања из рутине” мора бити само то догађање. У дану, који „није као други”, који „га је изненадио” (Црњански 1996: 112), „пријатељ” ће, осетивши „неку зебњу” (Црњански 1996: 113) и наслутивши „да му тај, тако лепо, пролетни дан, не доноси ништа добро” (Исто), по први пут, изгубити жељу да своју „заборављену” свакодневицу „изнова” проживљава:

Кад би ујутру био добро расположен, он је, уз кафу, често, показивао, како мађионичар Рета, склања у рукав карту, вади билијарске кугле, па гута и ватру, али је тог дана сишао сетан и тужан, *ни сам није знао зашто* (подвукао Ђ.Р.).

Није отишао чак ни у амам, да се окупа. (Црњански 1996: 115-116)

Сведено на непролазност и јединственост само оног тренутка у коме се спознаје да је све прошло, време се отвара једино празнини *егзистирања у времену*. Таква спознаја, у својој основи, је суицидална, јер је модернистички суицид настојање да се доживи тренутак у коме је биће опредељено за смрт, па, према томе, већ у смрти, већ на „другој страни”. Како се у Црњанској приповеци, то сазнање не дешава у јунаку (модернизам је заправо стална траума и стално описивање немогућности тог тренутка), него у свету, суицид (модернистичке концепције) света отвара се, као око (космоса-града-жене), будући јунака за бесмисао, али не и за самоубиство, јер је спознаја бесмисла остварена кроз суицидални чин. Започињући свој опус из ситуације (аутопоетичког) дистанцирања према самоубиству, Црњански ће довршеност модернистичког експеримента у књижевности показати опет кроз обесмишљавање суицида. Ако бесмислени јунак и јунак који у себи носи свест о бесмислу егзистенције, не може да се убије, он једино још може да бесциљно лута, као што лута „пријатељ који је прошао” или као што, по лондонским улицама, подрумима, сутеренима и подземним железницама, лута кнез Рјепнин. Постоји, међутим, битна разлика између ова два јунака. Док је пријатељево лутање последњи, очајнички захват у модернизам, будући да он лута да би (несвесно) околишао, то јест да би одложио тренутак сусрета са телом самоубице, тренутак којим ће се његово биће коначно изменити.³⁵⁵ „Цео дан, лутајући по

³⁵⁵ Овде се најјасније раскрива Црњансково „читање” Хајдегера, јер се време онотолошки сагледава као брига, па јунак стрепи од онога што га код куће очекује (одо онога што слуги да га код куће очекује) и растеже време повратка, вештачки се одржавајући у позицији протезања временитости. Приповедачево знање, међутим, које је метаприповедно знање о ономе што је прошло и што се већ догодило, има увид у довршетак приповетке, те је ово протезање само приповедна (ре)конструкција нечега већ догођеног, где и слуга (конститутивни моменат знања у модернистичкој поетици) постаје део те (ре)конструкције, чиме се аутопоетички оспољава губитак једног од кључних упоришта модернистичке трансценденције. Хајдегер, међутим, још увек не доспева до хоризонта метафизичке исцрпљености губитка. И када постоји стрепња пред нечим што прети да губитак укине, она се *преваладава* миром са тиме и незадржавањем непреваладивог у губитку: „Оно што бринући опход не савладава као успостављање, сачињење, али такође као отклањање, држање далеком, стићење себе пред..., то се разгрће у својој непреваладивости. *Брињење се мори с тим* (курзив Ђ.Р.). Мирити се са..., међутим, један је властити модус обазирног пустити-да-сусретне. На основу овог открића брињење може претходно да пронађе оно незгодно, ометајуће, спречавајуће, оштећујуће, уопште било шта опирајуће. Временита структура себе-мирења лежи у неком очекујући-осадашњавајућем *незадржавању*. Очекујуће осадашњавање не рачуна на пример „на” оно неподобно али исто тако и расположиво. Не-рачунати са..., један је модус вођења рачуна о ономе на чему се *не* може задржавати. Оно не бива заборављено него задржано, тако да оно остаје приручно управо у *својој неподобности*. Такво приручно припада свакодневном састоју

Београду, по кафанама, дуж река, у бродићима, у биоскопима, имао је сулуди осећај, да га неко огромно око те вароши посматра” (Црњански 1996: 118), Рјепниново лутање по Лондону за себе изнова поставља једну већ превазиђену (модернистичку) идеју о самоубиству, као циљ и исход луталаштва. Зато је *Роман о Лондону* савршени *роман симулације*. Када се бивши јунак (живи леш) појави у једном бившем свету (који као да је створио Нечастиви), да започне причу, та прича неће више имати никакав развојни (аутентични, модернистички), већ само симулаторни смисао. У симулираном свету, све је обмана, па је и сам јунак самообмањујућ у погледу илузорне наде коју гаји да се самоубиством може спасити. Обмана и самообмана творе идеалан амбијент за један другачији роман, у свом жанровском подтексту детективски и криминалистички, а то је *роман интриге*, несталог тела, агената и двоструких агената, самоубиства које би могло бити убиство. Оно око света које посматра „пријатеља”, посматра и Рјепнина, али то није празно посматрање, где је спознаја апсурда и довршетак приче, јер већ и у приповеци, та другост је представљена као активна у односу на јунака, насилна, дијаболичка, неко, кога не види, вреба га у биоскопу и жели да га удари: „У биоскопу је имао осећај да га неко вреба, да га удари по потиљку. Освртао се. Видео је у мраку непозната, бледа лица, али га нико није ни погледао” (Црњански 1996: 119). Ако „пријатељ” има способност да, на крају приповетке, у оку самоубице, света и вароши, сагледа и препозна епохално означен бесмисао (ужас) егзистенције (поетике), какво је то биће у сувишку посматраног, које гледа, а кога он (јунак) не види, притом насилно, вребајуће? Да би означио дијаболичку силу која сплиће конце око Рјепнинове судбине у Лондону, Мило Ломпар ће, позивајући се на дискурс о ђаволу, на начине представљања и моделе транспоновања ђавоље фигуре у књижевности, то биће назвати *ђаволом прозирности*:

У *Роману о Лондону* ђаво је *прозиран*, што значи да он – за разлику од *Доктора Фаустуса* где је посредован писаним документом, поготово за разлику од Ивановог, који (на очи детектива) постоји у кошмару, нарочито за разлику од Гетеовог, који пред читаочевим очима дела – не постоји у самом приповедању, осим кроз своје знаке као сигнале *прозирности* зла, његове одсутне присутности, онтолошке испражњености, дакле *епохалности*: његово постојање је *шифровано*, оно сигнализира да у *Роману о Лондону* постоји структура света која није *непосредно* очигледна, али која је у основи неочигледне *повезаности* хетерогених сегмената приповедања. (Ломпар 2000: 28-29)

Ђаво је прозиран, јер је невидљив. „Пријатељ” види око које га посматра, али не види поглед онога што га напада. У приповеци која приказује процес трансформације модернистичког у пост-модерно и антиципира свет *Романа о Лондону*, који је, од самога почетка, означен као демимијуршки потхват Нечастивог, раздвајају се два погледа, од којих један припада спознаји, а други нечему што је насилно, намерно да јунака сасвим поништи. Спознаја је још увек модернистички чин (Рјепнин не може да спозна илузорност своје суидалне намере, због чега завршава у заблуделој свести да је могуће бити аутентичан у свету у коме је аутентичност изгубљена), као што је и околишање „пријатељево” да се врати у стан жене, као да наслућује оно што се са њом догодило, насилно остајање у времену пре спознаје. Насиље (модернистичке) жеље изазива насиље над жељом. Да ли је Црњански,

фактички откљученог околног света” (Хајдегер 2007: 410-411). Хајдегер, дакле, тубитак *одржава* у *пролажењу*. Црњански га већ види у *прошлости пролазећег*, то јест у тренутку када се субјекат мора суочити са непревладивим које га онтолошки укида.

обликовавши свој последњи роман као пост-модеран, желео да укаже на то да у новом епохалном контексту, уписивање модернистичке жеље неминовно изазива насиље, претварајући је, са једне стране, у жељу за самоубиством, а, са друге, у жељу за убиством самоубице? Ко гледа кнеза Рјепнина?

6.2. Андрићев „ерос” нестајања - „Летовање на југу”

6.2.1. „Два” нестанка – парадокс (ишчезавајуће) поетике

Постоје ли у Андрићевој позној прози два нестанка (два „самоубиства”)? На први поглед разлика између Ћамиловог нестанка у *Проклетој авлији* и нестанка професора Норгеса у приповеци „Летовање на југу” раскрива истовремено присуство два онтолошки сасвим опречна поетичка модела или поетичке парадигме у које се уписује нестајање.³⁵⁶ Ћамил нестаје зато што „мора нестати у Другоме, историји, свом не(идентитету)” (Бошковић 2010: 59), ако се већ не може убити, јер је исцрпљена, и код Андрића, она немогућа (раномодернистичка) мацаревска жеља да се, проналаском у себи снаге за суицид, лутање у смрти може довршити актом сопствене воље која представља први (и последњи) хумани метафизички чин. Са друге стране, професора Норгеса као да дозива нешто што није од овога света, „са оном једноличном, присном извесношћу која је битна ознака сваке среће (курзив Ђ.Р.)” (Андрић 1971: 370), што „зове и привлачи” (Андрић 1971: 367), па ни његов нестанак не делује као бекство од света, колико као присаједињење Другом које нуди ово велико обећање. Кључна реч је, међутим, „мора”, јер и Ћамил и професор Норгес морају нестати. Ако се нешто мора учинити, има ли уопште места говору о самоубиству, које, особито у модернистичкој поетици, подразумева *својевољност* (макар она била и изневерена), да би се у тачки раздвајања од хришћанске метафизике, метафизике која подређује субјекта себи (остављајући му „слободну вољу”), конституисао трансцендентни идентитет хуманог? И има ли *обећања* тамо где је обећање фасада једног приморавања, а где је позив оног Другог императив? Када се из лавиринта текста, света, историје, субјект најзад ослободи да приступи оној другости, која је чежњиво најављивана и жељена у Андрићевој прози, почев од првих тамничких искустава у његовим приповеткама, па све до Ћамилове заробљености која захтева нестанак да би се потврдио идентитет, јер „за разлику од осталих (фра Петар, Карађоз итд), који живе своје улоге и маске, у Андрићевом роману

³⁵⁶ У критичким студијама које утемељују разумевање Андрићевог романа (Џацић, Тартаља) Ћамил је изнова представљан као фигура идентитарног губитка „личност изгубљеног идентитета, човек који бекством од стварности решава проблем своје менталне стварности” (Џацић 1975: 54). Било да се ради о архетипској идентификацији, којој се јунак, без остатка, приклања, па је „Ћамил егземпларан јунак, а егземпларно је оно што се понавља” (Џацић 1975: 109), било да се идентификацијски вишак признаје као другост, али другост која је последица умне поремећености и менталне нестабилности, те „У младићевој екстази има лепоте, горде величине идеализма, али њој се дошло по цену суманутости” (Тартаља 1979: 80), Ћамил је увек оно што себе губи, због чега је и његова судбина посматрана као природан довршетак и заокруживање једног поетичког комплекса у Андрићевом делу. Из такве перспективе, касније Андрићеве приповести, па и приповетка „Летовање на југу” биле су посматране као најбољи примери (и докази) пишчевог преображаја, скретања ка некој врсти „метафизичко-етичког пантеизма” (Вучковић 2011: 439), мистичког сједињавања (и нестанка у том сједињавању) које у потпуности испуњава захтев бића за етеричним уздицањем и „савршеним” стапањем са пределом (пејзажом). Међутим, ако је несумњиво тачно да у позним Андрићевим радовима постоји значајан број приповедака које потврђују овакву квалификацију, оне се не могу посматрати изван хоризонта Ћамиловог нестанка у *Проклетој авлији*, већ управо у вези са њим, јер тек када се Ћамил представи и нестане као савршени, а вечно измичући идентитет, који укида причу и причање, могуће је и приповетке попут „Летовања на југу” сагледавати не као нове (поетичке) облике и начине јунакових нестајања, већ као последице једног нестанка који је у *Проклетој авлији* остао приповедно недосеђен, па је свако следеће нестајање (метаприповедно) оптерећено и (заувек) онемогућено оним нестанком који је потврдио да (модернистичке) приче и причања нема. Пантеистичка инспирација и флуидност у сликама и доживљајима била би, у том случају, само логична и природна последица губитка „чврстог” означитеља (историје, приче) у *Проклетој авлији*, чиме и Андрићева поетичка еволуција задржава (себи) закономеран (а не инцидентан) ток.

једини Тамил поседује и разголићује свој идентитет” (Бошковић 2010: 53), тада се открива да је ослобођење заправо само нови облик заробљавања, будући да губитком света-тамнице из кога се може нестати, изостаје и трансцендентна жеља, чији је рад могућ једино из позиције заточеника и једино из позиције када се Друго спознаје као жељење немогућег. Као што Црњански свој *Роман о Лондону* исписује након једног већ догођеног нестанка, нестанка Павла Исаковича у *Другој књизи Сеоба*, који ишчезава из докумената, па ишчезава и из романа, док је сам роман, у том тренутку, изгубљен за модернистичко приповедање, тако и Андрић, нестанком професора Норгеса, поетички „надограђује” *Проклету авлију*, због чега је јунак ове приповетке неко ко *нестаје из Тамиловог нестанка*, разрешавајући мистерију *Проклете авлије* у корист новог и коначног утамничења. Слоган Француске револуције, из кога изостаје реч *Слобода* (Liberté), у *Роману о Лондону*, онтолошки везује позни опус Андрића и Црњанског, пошто се и у Црњанском роману и у Андрићевој приповеци, ослобођење из „модернистичког пораза”, доживљава на исти начин – као једнакост (изједначење, нивелисање) и као неопозиви губитак слободе – финални чин развлашћености субјекта и његовог препуштања Другом.³⁵⁷ Та „жеља која рађа Жељу” (Левинас 2006: 273) предодређује јунаково инсистирање на сусрету са Другим, али поетичка генеза, (мета)поетичко освешћење приповедања које *зна* да је модернистички идентитет жеље већ превазиђен, доводи до разилажења приповедача и јунака, па је улога приповедача да жељу јунака разобличи као илузију, али и да је задржи у заблуделости, не зато што је статус јунака могуће изменити или преусмерити, већ да би се показивала и разоткривала „посттамилуска” ситуација Андрићевог модернистичког приповедања. Свестан да је *другост Другог* могућа само као *узајамност жеље*, Левинас ће, на овој разлици (Ја-Друго), где свака од страна задржава сопствену независност (у жељи), а ипак се једна према другој односе, изградити своје виђење метафизичког као етички превредноване идеје, у којој простори Другог постају простори среће (доброте).³⁵⁸

Када се метафизика установи као Жеља, онда то значи да се догађање бивствовања – жеља која рађа Жељу – *интерпретира као доброта и као онострано среће* (курзив Ђ.Р.); то, даље, значи да се догађање бивствовања интерпретира као бивствовање за другога. Али „бивствовање-за-другога” није негација Ја које би се изгубило у универзалном. Универзални закон се, са своје стране,

³⁵⁷ Препуштања које у *Другој књизи Сеоба* и даље апсурдно чува верујући идентитет, који мора да пристане на апсурд бајке да би се, макар и изопштен из приповедања, одржао у једној немогућој (неисписивој) модернистичкој парадигми.

³⁵⁸ Тако ће и Башлар ониричку имагинацију која прати снове о узлету увек сагледавати кроз акумулацију епифанијски досегнутог осећаја радости (среће): „Није ли ова младост лакоће обележје оне снаге пуне поверења због које ћемо напустити земљу, због које верујемо да ћемо се *природно* успети на небо, са ветром, са дашком, да ће нас тамо *одмах* однети утисак неизрециве среће” (Башлар 2001: 44-45). Међутим, док је осећање среће нешто што карактерише сваки покрет имагинације ка свом супстанцијалном утемељењу, било да је тај елемент вода, ваздух, ватра или земља, једино се у сновима о летењу срећа испољава као апсолут слободе (ослобођења): „Ваздух је савладана материја, као што је нилсанска радост савладана људска радост. *Земаљска* радост је богатство и тежина – *водена* радост је млитавост и одмор – *ватрена* радост је љубав и жеља – *ваздушна* радост је слобода” (Башлар 2001: 163). Ако је метафизички позив у Андрићевој приповеци лишен слободе избора и приказан као приморавање (насиље), аутентичност тог позива (као аутентичност аералне имагинације) је суштински оспорена не зато што се насиље објављује из позиције трансцендираног Другог, већ зато што се Друго и не може трансцендирати, будући да је задржано у дискурзивним преобликовањима (маскама) које га везују за искуство света од кога се жели побећи.

односи на позицију лицем-у-лице која одбија свако спољашње „заузимање гледишта” (курзив Ђ.Р.). (Левинас 2006: 273)

Да би узајамност жеља Ја и Другог (и када је то Друго бесконачни простор метафизике) постојала у границама које, обезбеђујући независност ових ентитета, остварују однос потребан за досезање добра (и среће у добру), потребно је, по Левинасу, осећање мере „Жељу смо описали као „мјеру”” (Левинас 2006: 273). Мера не подразумева једнакост, у смислу прости прерасподеле. Она је спонтано одређени и стално активан однос флукутирања у узајамности „коју никакав циљ, никакво задовољење не може умирити” (Левинас 2006: 273). Као вешто балансирање на жици, изнад провалије, крхка равнотежа која се на овај начин заснива, у сталној је опасности да преласком вишка жеље на једну или на другу страну буде нарушена, а свако нарушавање се аутоматски испољава као насиље, јер се и равнотежа држи на критичком (само)увиђању-стиду да је свако уношење вишка жеље у реалцију са Другим, *убиство* Другог:

Идеја савршеног није идеја, него жеља. То је прихват Другога, почетак моралне свијести која моју слободу доводи у питање. Тај начин одмјеравање на савршености бесконачног није неко теоретисање. Оно се врши као стид у коме слобода открива свој убилачки карактер који лежи у самом њеном вршењу (Левинас 2006: 68)

Међутим, „ако се слобода на том путу престане одржавати у самовољи усамљене извјесности евиденције и ако се усамљеник *сједини са безличном стварношћу божанског* (курзив Ђ.Р.), тада ја ишчезава у тој сублимацији” (Левинас 2006: 71). Ишчезнуће јаства у сублимираном простору универзалног, коме је усмерена жеља неослобођеног субјекта, није слобода, када утамничења (привидно) више нема, него је њено укидање (једном за свагда) када се биће најзад појави пред бесконачним простором сопствене (до тада зауздаване) жеље. Једва приметна, неистакнута и (намерно) скрајнута реч „насиље”, која ће се појавити у Андрићевој приповеци скривена и замаскирана нарастајућим деловањем професорове епифанијске екстазе, тим снажније делује када се на њу скрене пажња, јер је насилност по свим узусима левинасовске логике Другог (другости) посве противна нечему што се доживљава као благост и као срећа: „То маштање узима све више маха; он га осећа као неко благо, а опојно насиље, које га ослобађа свега у њему и око њега, али потпуно потчињава себи, затим се претвара у чудну игру, мења односе у свету који га окружује и снаге и размере његовог рођеног тела” (Андрић 1971: 368). Иако Андрић каже „благо (а опојно) насиље”, смисао приповеданог не поклапа се са логиком овако конструисаног исказа – да је насиље благо (то јест да је интензитет насилности незнатан). У томе и јесте Андрићева игра. Не ради се ни о каквој непромишљености приповедачевој или о случајној омашки. Треба написати „благо насиље” да би се и сам језик приповедача (који пребива у (над)знању о насилности метафизике) зауставио и себе разоткрио као чуђење пред најпарадоксалнијом могућношћу да се у просторима жељене трансценденције, благости, флуидности, и среће, појави насиље које је радикалније од свих беспућа мацаревског „свијета препуног гада” и које себи присваја и собом уједначава све садржаје субјекта и света, па најзад мења и размере јунаковог рођеног тела, јер је тело, и у Црњанскомом *Роману о Лондону*, последњи траг (преостатак) модернистичког антропоцентризма и улог у надметању Рјепнина и Лондона. Уколико је Тамил идентитет зато што има моћ да буде једини без маске (в. Бошковић 2010: 53) и да нестане у свом поистовећивању са Другим, професор Норгес

нестаће из нестанка даље могућности *тог нестајања*, бивајући сасвим подређен ономе што његов нестанак захтева као потпуни губитак слободе. Као и у *Роману о Лондону* губитак слободе, сигнализиран већ на почетку романа (и Андрићеве приповетке такође), наговештава да је самоубиство, као својевољност (слободан одабир смрти – нестанка), немогуће, па ће се, насупрот насиљу Другог, као валидација те насилности, јунакова жеља, већ подређена и у траговима присутна, назначити у виду отпора самопоништењу. У тренутку када је Рјепнинова одлука већ у фази своје „хладне” реализације, појављује се у њему, ненадано и интуитивно, некакав „отпор свему томе”:

Рјепнин је, при крају своје припреме самоубиства, осетио у себи неки отпор душевни, против тога да, кроз недељу две дана, како је био чврсто решен, заврши смрћу. То није био кукавичлук човека који види себе, већ, у гробу, ни жеља да живи још, рецимо две деценије, на овом свету, макар и у беди и понижењу. То је био постао *неки стид* (курзив Ћ.Р.), и страх, који није био предвидео, раније, ни осетио раније. Стид да је жену раставио од себе, а сад се спрема да је остави, као самоубица, на овом свету, а ко зна, у каквом животу. (Црњански 1971 II: 352)

Жеља за отпором раскрива се у Рјепнину *као стид*, јер и Левинас меру самокритичности сопственог (само)убиственог Ја која гарантује за слободан однос са Другим и за очување слободе и независности жеље Ја и Другог у том односу, такође назива стидом. Стид је, за Рјепнина, последњи знак преостале слободе, који неће преокренути ситуацију нити повести јунака ка самоспознаји сопствене подређености и заробљености у идеји суицида, наспрам које Црњански поставља метафизику љубави – истински однос са Другим, са Нађом,³⁵⁹ него ће се угасити, као што се и појавио, препуштајући јунака „његовој” судбини. И професор Норгес осећа отпор ономе што га неодољиво позива. Тај отпор је незнатан, једва га и има, али постоји и Андрић га (као и насиље) наглашава: „Необично је, чак *опасно и помало страшно* (курзив Ћ.Р.), али друкчије не може бити”

³⁵⁹ Као што Црњански Рјепниновој метафизичкој (суицидалној) жељи претпоставља Нађине напоре да га од те жеље одврати и задржи у заједништву љубави (и брака), тако се и у „Летовању на југу”, професоровој „манији” за самоукинућем, неодољивом зову устрепталог предела, супротставља брига и истрајност супруге Ане, чија појава примирује заталасано Норгесово биће, и непрестано га враћа мерама и пропорцијама „реалног” света: „Тада би се одједном смирили сви ускомешани елементи око човека, вратили се у своје односе, сразмере и одстојања, и постали опет оно што су у свим осталим часовима дана, за све људе па и за њега. Опасну и узбудљиву срећу заталасаних простора и сањаног лета кроз њих замењивало је блаженство обичног, стварног летовања у кругу познатих предмета и у друштву лица блиских одувек” (Андрић 1971: 370). У игри која се на овај начин заповеда а где женини доласци жељу не задржавају у равнотежи, већ је она саваким новим одласком све силовитија и јача, Андрић ће у професоровом односу са Аном посебно наглашавати изванредан грађански склад и грађанску природу њиховог брака. Ако је Ђамилев идентитарни напор да досегне Цема у себи (и себе у ономе што је више од Цема) рођен из несреће (несрећне љубави), Норгесова нагло пробуђена жеља за самоукинућем порађа се из недовољности (карактеристичне и за *Роман о Лондону*) онога што се означава пријатељством, *срећом* и блискошћу (лица) у браку: „Јер књижевност, као и љубав, живи од жеље, а брак, тај тако старомодни феномен, живи од осујећења жеље зарад брачне верности или уклапање жеље у њу” (Бошковић 2011: 127). Ако је жеља, као књижевност, као (модернистички) позив да се биће уцелови (тотализује) у метафизичком доведена до стадијума раскола са браком, то, у Андрићевој приповеци, није никаква коначна детерминација, јер жеља остаје обострано незадовољена – као метафизичка жеља, она је (опасно) завођење, илузија, обмана, а као брачна жеља је недовољна, јер захтева отварање ка оном другом које превазилази другост брачне хармоније, тако да и Норгес и Рјепнин иступају ка обмањујућем (самоукидајућем, суицидалном) да би нам се, тек онда, када је избор неповратно начињен, другост брака (заједнице, жене) показала као она „исправна” алтернатива.

(Андрић 1971: 369) и „Све га позива и гони на успон и лет, а отпор је незнатан, готово никакав (курзив Ђ.Р.)” (Андрић 1971: 372). Смерана затајеност и тек овлашна, скоро неприметна, присутност момената (насиља и отпора) у којима се препознаје подвојеност јунака и метафизичког простора који га дозива, обмањујућа је не само за јунака приповетке, већ и за читаоца или тумача, па је врло лако преварити се и пренебрегнути ову дистанцу, чиме прича о професору Норгесу постаје знак једног необичног (поетичког) преокрета (готово инцидента) у позном Андрићевом приповедању, у коме жеља за уприсутњењем Другога као да постоји насупрот поетичким разлозима и логици пост-модерног света (света који се рађа из нестанка приче и причања у *Проклетој авлији*):

Из самог „срца“ овог антрополошки димензионираног песимизма, да тако кажемо, помаља се, у некој врсти *парадоксалног отпора* (курзив Ђ.Р.), ако не онај батајевски профилисан ентузијазам, а онда бар визионарски и притом стриктно интимистички интониран имагинативни замах који има значење дискретне алтернативе књижевно разуђеној слици људског света као повесно, друштвено, политички, идеолошки, па и културно деградирајућег постојања [...]

Вероватно најзначајније обележје ове алтернативне еротичности представља *сублимативна имагинација без понорности*, без оног критичног и кризног, искушавајућег доживљаја губљења тла под ногама и (про)падања у дубину која може бити бездана, као што се може преобратити у морални и духовни узлет, али је неизбежно пролазно и готово увек варљиво. Отуда сензуалност и чулност, фантазијски преображене у натчулност и трајност, односно сталност без расцепа, али по правилу и без свега онога што иначе носе стварни живот и њему одговарајући егзистенцијални амбијент, одликује овај вид белетристичког испољавања еротизма у књижевном делу Иве Андрића. (Брајовић 2015: 291-292)

6.2.2. Историја и историографија – идеолошко (само)заснивање простора жеље

Брајовић уочава да у „Летовању на југу”, и у свим оним приповеткама које обликују парадигму „сублимативне имагинације” (сублимираног ероса), постоји „парадоскални отпор”, али је за њега то отпор *самог приповедача*, који као да пркоси целини и закономерности сопствене поетичке еволуције, па када приче, јунака и света нестане (у *Проклетој авлији*), доживљава парадоксалан унутарпоетички преображај, завршавајући у *непонорности Другог*. Та непонорност захтева да не буде преиспитивана, да не буде дискурзивно обележена, јер би свако преиспитивање у њој створило нову раселину, него да буде прихваћена у виду непоблематизоване мистичке спознаје која је апсурдна и неаутентична, пошто претпоставља свесно уздржавање од (деконструктивне) истине успостављене у процесима постепеног зревања и трансформисања властите поетике. Када се метафизички простор конструише избацивањем из њега свих назнака могуће деконструкције тог простора, конструкција више и није поетика, већ идеологија, због чега би Андрић који поклања поверење метафизици а да унутар приповедања не ствара пукотину или дистанцу према свом јунаку, већ се са њим идентификује, морао бити идеолог, а не приповедач, док би самоуништење јунака и његов нестанак значили истовремено самоуништење и нестанак приповедача. Ако је, међутим, приповедање аутентично, онда се отпор не може јавити „споља”, према целини свога опуса (и своје поетике), већ изнутра, из конфронтације приповедачевих и јунакових увида у обмањујући карактер трансцендентног позива. Тај позив, притом, није једностран, нити је нужност његовог прихватања искључиви резултат опчињујућег и замамног доживљаја другости која се професору Норгесу намеће са

таквом снагом да је неприхватање тек незнатан отпор једне свести која тој другости већ припада, па „друкчије не може бити” (Андрић 1971: 369). Позив долази на већ припремљено тле Норгесове жеље за бекством из света: „у себи је желео да бежи одавде далеко негде, куд било, јер му се чинило да овде нема не само воде ни свежине него ни реда ни живота” (Андрић 1971: 366). Жеља за бекством није и жеља за повратком. То је жеља за одласком „негде далеко”, за напуштањем света у целини, пошто је свет као целина, као немогући повратак, престао да постоји, те је усмереност ка даљини једини преостали излаз из непостојећег, превазиђеног искуства светскости. Иако отићи „куд било” подразумева наизглед апсолутну слободу да се бежи било где, а да се никако не буде само ту где јунак јесте, простор могућег бекства значајно се сужава, чак онемогућује, када „куд било” постане простор другости који је изван сваког повратка свету.³⁶⁰ Тада „кудбилост” није слобода, него принуђеност да се одабере *оно преостало*, а простор „овде” шири се, захватајући (и симболишући) читав свет из кога би требало побећи. У привидној несразмери двају простора, чији се реципроцитет мења, принудност, као насилни позив другог (и готово непостојећи отпор јунака) јесте нужда да се буде тамо где једино не пребива светскост – у машти, у чистој фикцији ослобођеној сваке историчности, јер „то маштање узима све више маха”, па је „његов рад све чешће и све више прекидан маштањем и занесеним посматрањем морских и небеских даљина” (Андрић 1971: 368). Пројектован у област фикционалног, не-светског, не-историјског, и не-повратног, простор другости претпоставља одвајање од историје, текста, рукописа. Писац биографије Филипа Другог, професор Норгес, не може, попут Ђамила, да се поистовети са историјом коју прича (исписује), нити са личношћу која ту историју обележава, као што не може ни да доврши рукопис, мада је то „последња ревизија његове монографије о Филипу II” (Андрић 1971: 367). Рукопис мора остати недовршен пошто неповерење у историју обесмишљава њено причање и писање, те ако нема могућности поистовећења, у којој би биографско постало аутобиографско, онда се из нарације одлази у дескрипцију а Другост се дискурзивно празни, постепено се ослобађајући историјског садржаја. Рад је, најпре, „само једна од стотину пријатности” (Андрић 1971: 367) у свеукупном хедонистичком доживљају предела који се, пред очима јунака, преображава и који и њега самог преображава, да би се, затим, фигура Филипа Другог појавила као портрет пресликан на лик локалног пиљара – водича ка другом свету:

На усталасаној капији од дима стоји мален и сед човек. Познаје га. То је овдашњи пиљар код којег његова жена сваког јутра купује воће, а сваке вечери га, у пролазу, подмити нарочитим осмејком који чичици очигледно није непријатан. Само је сада нешто свечанији, личи на портрет Филипа II, трепће очима, и лаким покретом

³⁶⁰ „Према томе, неко унутарње привлачење – најпре замисао о бекству „куд било”, а не истрајавање са Аном ту где нема „ни реда ни живота”, потом екстаза ослобађања од свега и тишина уместо *да* на Анине дозиве – помера и човека и простор, па они одиста више не припадају себи, већ нечему што сваког часа може да их, као океан, обезимени и обезначни. Када јунак каже како „припада оном што се креће”, то значи да он не припада свету, већ ономе у њему чему се, *галактички колосалном* (Дерида 2001: 154) и растемељујућем за мишљење, повијају сви односи, карактери, супстанце: „Шта је близу, шта далеко? Шта ваздушасто, шта течено, шта тврдо?” (Андрић 2017: 171) Апсолутизујући неко „оно”, нешто сасвим друго од себе, осећајући како га вуче и подвлашћује неко „не-ја”, Андрићев јунак ту слободу од свега у себи и око себе као аутентичну могућност самонапуштања може достићи само уколико његов нестанак буде неопозив. Потврђен не тек са становишта психолошке логике, већ са становишта онтологије, која то ишчезавање познаје као епохални принцип насиља над бићем човека” (Николић 2019: 280).

десне руке позива га да уђе. Оклевајући улази. Стварно улази у предео који је досад посматрао у перспективи, постаје једно са њим и са сваким његовим делом [...]

А онај чичица напусти, изгледа, потпуно воћарску радњу и сад је нека врста водича, можда и господара покренутих светова. Лукаво мига очима и, крећући се између облака, небеске модрине и готово течних сивих маса планина, показује погодна и безопасна места на која се може ногом стати и одупрети за даљи лет.

– Овуда, молим вас! Овуда! (Андрић 1971: 369)

Најзад, како се процес нарастања самопоништавајуће жеље ближи своме довршетку, нестаје и потребе за водичем и потребе за маскирањем (означавањем) трансцендентног простора, јер:

Свему томе нема краја, а почетак је неповратно заборављен (курзив Ђ.Р.). Нема више ни оног чичице са лицем Филипа Другог да ти показује где ћеш стати, јер сад неки праменови светлости, као покретне степенице, сами носе човека, што даље све лакше, пут неког огромног руменог прага тамо у висини. (Андрић 1971: 373)

Али, зашто је уопште потребно да епифанија (ако то заиста јесте) буде маскирана и то маскирана знацима оног дискурса који се њоме напушта? И на који се начин то напуштање врши, с обзиром на то да трансформација историографског у „епифанијско” јесте процес чије је трагове и упоришне тачке могуће пратити у Андрићевој приповеци? У *Проклетој авлији* се, репетицијом приповедних стратегија и перспектива „центрира празно место њиховог исхода” (Бошковић 2010: 55) – место одсуства – Ђамил: „У Андрићевом роману, наративне перспективе заправо не покушавају да погоде циљ, него да уоквире и концентришу трауму идентитета, промашај и проклетство хуманитета” (Бошковић 2010: 55). Ма колико да су приповедни обрасци Андрићевог романа онемогућени да одсутну другост показују другачије до као одсутност сопственог присуства и неиспричива прича ипак је прича, макар и као њена негација: „То је у новом и свечаном облику (курзив Ђ.Р.) древна прича о два брата” (Андрић 2004: 79). Не-прича постаје прича која се не може испричати, али која себи (у своје одсуство) дозива јунака који се са њом може поистоветити, у њу се уживети и у њој нестати: „Ђамил, дакле, не зна да је Ђамил, али зна да је Џем. Отуда питање: где је и када Џем позвао Ђамила? Ђамил Џема?” (Бошковић 2010: 55). Ако прича центрира не-причу, иако је не заокружује „константним отварањем оног опирућег заокруживању” (Бошковић 2010: 54), то значи да у *Проклетој авлији* и даље постоји моћ приче да сачува барем привид говора о Другом као трауму себе саме.³⁶¹ Напуштање приче

³⁶¹ Одсутну причу казује одсутни приповедач: „На самом почетку прозе *Проклета авлија* суочавамо се са ликом дискретног и ћутљивог, загонетног, анонимног младића, који у монашкој ћелији свог тек умрлог пријатеља фра-Петра, мајстора каже и причања, старог нашег знанца из неколиких Андрићевих приповедака, своцира његову причу о двомесечном тамновању у Проклетој авлији, затвору крај Стамбола, за време док два трома и доста равнодушна фратра сређују покојникову заоставштину. Огласивши се своје формално присуство, овај младић као да истовремено оглашава и своје суштинско одсуство. У књижевном смислу, он себе полаже на сопствени пепео, гуши се сопственим рукама и чини све како би остао неприметан и незапажен, неамбициозан конферансје приче, духовна супстанца у коју се само слива садржај Петрова гласа, „неко“ без имена, обличја и лика, порекла и одређеније функције” (Џаџић 1975: 23). Ако прихватимо Џаџићеву тезу да младићу-„ахбабу” припада задатак да хаотична и искидана казивања прикупља и реструктурира, дајући им коначан изглед и лик, онда је и његово карактеристично одсуство последица парадоксалне позиције коју прича и причање имају у роману, те је, у низу приповедача, најодсутнији онај који би морао бити најприсутнији, јер стилизује, довршава и „фиксира” форму испричаног. Заокруживање (и сређивање) текста јесте, отуда, начин (метаприповедног) уприсутњења његовог нестанка што се рефлектује и на фигуру

у приповеци „Летовање на југу” представља неопозиви раскид, јер се из поверења у (одсутну) причу измешта сам субјект те приче. Како је Тамил (трауматични) идентитет јер је он „изван маске” (Бошковић 2010: 53), Норгес је, насупрот Тамилу, *само маска*. Искорачењем из Тамиловог нестанка, јунак се објављује као празнина, једном већ нестало, па се мора покрити, оденути знаком који је фама-завођење, а затим призвати Другост која је то исто, завођење маске маском на попрштну губитка приче, историографије и текста. То је разлог што професор Норгес остаје без, за Андрића каркатеристичног, детаљног физичког описа.³⁶² Он је од почетка празнина, као што се и заодева знацима света-празнине у коме ће нетрагом нестати. Уколико су артефакти, депозити и инвентари неопходни да би се одсуство варљиво уприсутњивало, фигура професора-историчара-археолога који те артефакте изучава и на основу њих реконструише историју, биће за Андрића, не само у овој приповеци, парадигматична, пошто одсутни идентитет који преузима говор о остацима историје са позиције научника, онемогућава себе као (не)причу, јер преозначава реликте света (и историје) идеологизиваним говором историографије. Такав говор нивелишући је, јер своје знаке, након раскинуте везе између историографије и приче, испоставља по површини, обесмишљавајући дискурс историје и приче о историји. Због тога ће професор Норгес у Другости, у којој историјско одсуствује, тражити могућности нове дубине, перспективе, мостове и степеништа ка неком простору у који се још може ући, што чини и кнез Рјепнин за кога је самоубиство резултат тврдоглаво задржане вере да се смрћу може ући у Русију, као у слику *Русије*.³⁶³

„главног” приповедача, који не може бити ништа друго до сенка (слика одсутности) када је роман у ствари „прича о непредстављивом, о историчару (Тамилу)” (Бошковић 2010: 47), дакле „ненаписана прича историчара (Тамила, као немогућег приповедача – прим. Ђ.Р.) о себи као историји” (Исто).

³⁶² Што за Тамилу, наравно, не важи. Нужно је пружити детаљан опис Тамиловог лика, али и инвентар ствари, пртљага који Тамил доноси у Фра Петрову ћелију. Сваки детаљ је битан управо зато што се прича трауматизује одсутним идентитетом, па жели да га премрежи свим могућим знацима његовог присуства: „Искуство меланхолије и трауме захтеваће непостојећег посредника у разумевању трагова одсутних ствари и догађаја који је испуњавају, а кроз настале пукотине, одсуство и одложени смисао, међутим, наративни хуманизам само потврђује своју немоћ. Не само зато што приповедач не жели да нам заокружи Тамилу причу о Џему, јер нам је даје заклањајући Тамилу причу, Тамилу љубавну причу, Карађозов и Џемов сусрет, колико због тога што иза приче/историје о Проклетој авлији остаје огромна, несагледива празнина, снажно присуство оног скривеног, и само попис предмета за мртвим, мртвих предмета мртвог фратра, једна поражена прича и неизмерна белина гроба којој све припада” (Бошковић 2010: 64).

³⁶³ „У наше слике морамо ући” (Башлар 2001: 331), каже Башлар, повезујући пнеуматичку имагинацију са све израженијом (напредујућом) динамиком, заносењем, уљуљкивањем и продирањем у дубину супстанцијалног протора који производи аутентичне слике песниковог ониричког искуства: „Осетићемо тада да су слике покретљиве у оној мери у којој, саосећајући преко динамичне имагинације са ваздушним појавама, постајемо свесни извесног олакшања, извесне раздраганости, извесне лакоће. Живот који се уздиже постаће тада интимна стварност” (Башлар 2001: 17). Супротно башларовском концепту „бескраја” који претпоставља метафизичку дубину и неисцрпност просторне имагинације, јер „путовање у далеке светове имагинарног добро *проводи* динамичку психу једино ако личи на путовање у бескрај” (Башлар 2001: 11), у позном модернизму и код Андрића и код Црњанског овај простор бива замењен површином (портретом у „Летовању на југу”, фотографијом у *Роману о Лондону*) која се семиотички организује тако што најпре репродукује позив за удубљивањем (за естетско-историјским у-живљавањем и са-живљавањем, што је модел изградње немогућег идентитета Колоње и Тамилу у *Травничкој хронци* и *Проклетој авлији*), док, истовремено, остаје у заводљивој игри знакова који се о овај позив оглушују, остављајући иза себе само „тајанствену празнину” и незадовољену (незадовољиву) жељу: „наиме, са становишта погледа, „суштина слике (Барт овде говори о фотографији, позивајући се на Бланшоа – прим. Ђ.Р.) је у томе што је она цела напољ, без интимности, а ипак недоступнија и тајанственија него што је то најунутрашњија мисао; што нема значења, а призива дубину сваког могућег значења; што је неоткривена а ипак оспољена, обдарена оним присуством-одсуством којим нас сирене привлаче и очаравају” (Бланшоа)” (Барт 2011: 96).

Све је бескрајно широко *и дубоко* (курзив Ђ.Р.) и у исти мах све је на дохват руке, блиско, и све диже човека са његовог седишта, чини га лаким, покретљивим и у свему подобним општој заталасаној свечаности. Све га позива и гони на успон и лет, а отпор је незнатан, готово никакав. Свакако, до камените ограде на тераси може лако да дође, као у игри, ево, и да се наслони, па и да се попне на њу и са ње скочи на стрму стазу која води узбрдо ка планинском вису, *да се вине у простор* (курзив Ђ.Р.) као врабац скитница.

Врхови густих зелених дрвета, који су већ испод њега, носе на себи преливе *истог оног сјаја који је повезао и изједначио све на земљи, мору и на небу* (курзив Ђ.Р.). Тај сјај, то је чудесни стрми и занихани мост по коме се човек пење без теже и без граница. (Андрић 1971: 372-373)

Простор, који заводи дубином (перспективом), заправо је површина. Он је изједначавајући у истом смислу у коме се и дискурс историографије препознаје као идеологем и површинска мрежа текста. Потребно је јунаково поверење одржати усколебаношћу, заљуљаношћу тог простора, како би се стекла илузија кретања – које је лет: „Све се креће и спрема да полети. Ма колико изгледало невероватно и немогућно, кренуће и тераса. Ако се не помери она, кренуће он и напустити је, јер он припада оном што се креће (курзив Ђ.Р.)” (Андрић 1971: 369). „Чичица”, који се Норгесу указује у улози водича у други свет има лик Филипа Другог, али лик *као портрет*. Упозоравајуће је пренет овај знак-маска из Норгесовог рукописа, који је историографска интерпретација-портретисање, на простор не-историјског маштања о дубини. Ако је Ђамил без маске, идентитет одсутности, другост без приче (у историји), јесте опсењујућа маска празнине, која се губитком приче (историје) не покрива да би потврдила трауму причања о одсутном идентитету (где се и прича-траума и идентитет-одсуство задржавају), већ да би прикрила одсуство идентитета, који је постао *само маска*, будући да је у одсуству сада празнина. Смисао маске више и није одраз узалудног труматичног посезања приче, него „чисто” и „опасно” завођење. Када историографска маска спадне, оно што се испод ње укаже као „истина”, светлост, благод, обасјање, Андрићев флуидни трансцендентни идеал у свим оним приповеткама у којима се испредају повести о утамничењу, а што професора Норгеса коначно прелама у одлуци да том простору приступи, само је нова маска иза које стоји огољени и насилни позив смрти – (само)убиства. У приповеци „Животи”, из Андрићеве последње (у рукопису пронађене) збирке *Кућа на осами*, прича прати *професора*, налик професору Норгесу: „Сви су га звали професром, иако је одавно, још као млад човек у тридесетим годинама, напустио место наставника на вишој школи и повукао се у ову пустињу” (Андрић 1977а: 101), чија је страст за музеологијом, сакупљањем старих предмета и непрестаном причом о њима, покриће (маска) за егзистенцијалну празнину која се надомешта сталним произвођењем готових (и стално понављаних) анегдота везаних за историје појединачних артефаката:

Обилазећи са осталима професорову кућу, собу по собу, збирку по збирку, слушао сам пажљиво његова објашњења и анегдоте које је причао упадљивом живошћу. Кад год би у тим анегдотама била реч о женама и женској љубави, а бивала је често, професор би застао мало од тог предмета, подвлачећи своје речи збуњеним осмејком који је мени због нечега био непријатан. На сва питања која су му постављана одговарао је спретно и опширно *као да има спремне одговоре* (курзив Ђ.Р.). (Андрић 1977а: 103)

Ескапистички дискурс препознаје се и овде, као и у „Летовању на југу”³⁶⁴ у својој непонорности, припремљености и готовости одговора. Прича постаје прикривајући идеологом на коме се инсистира како би се надјачала снага трауме, која се не сме увести у њу, јер је избор јасан:

По неким својим поступцима, и још више по неким њему познатим нагонима и склоностима, осећао је да га све вуче на странпутице којих се бојао горе него смрти. (Он је био један од ретких којима је дано да већ у младости упознају себе и сагледају пут који их чека.) У њему се тада отворила тешка криза из које су водила само два пута; један: у лудило и самоубиство, а други: у повученост и особењачки живот. Последњом снагом разума и воље, коју је нашао у себи, он је изабрао ово друго. (Андрић 1977а: 106).

Саморазумевање разлога сопствене маскираности, јер „овај човек је маскиран од главе до пете, не само изгледом него целим својим спољним и можда и унутарњим бићем!” (Андрић 1977а: 105), вољу за животом (вољу за маском) претпоставља суочавању са истином егзистенције, која је суицидална (при чему се, код јунака ове приповетке, алтернативни модели онтолошког самоприкривања као нека врста норгесовског „трећег пута”, не успостављају). Професор неће настојати да из својих музеолошких причања изађе, јер зна да такав излазак подразумева извештај одлазак у смрт. Такво знање измиче Норгесу, који зна да је уживљавање у историјски текст (у биографију) немогуће (зато текст и напушта, иако је он у последњој фази рецензије, готово довршен), али не зна да је измаштавање утопијског простора тек облик самозавођења и самозаваравања чија крајња последица није могуће уживљавање у неисторијску причу (нови нестанак, налик Ђамиловом), него (само)уништење. На том путу, процес идентификације је низглед идентичан, јер се и у утопијски простор пројектује биографија историјског Другог (Филипа II-водича) са којим се треба сјединити. Међутим, када је друго само портрет, слика, репродукција-фалсификат, ни уживљавање не може бити аутентично, спонтано нестанак, колико насилни губитак себе у апсурдном поверењу које противречи истини, а бира идеологију. Доследно својој поетици, Андрић омогућава суицид искључиво на оним местима на којима он није аутентична реализација бића (аутентични јунак, Ђамил, нестаје). Раномодернистичка суицидална ситуација као да се понавља у овој приповеци, са битном разликом да се метафизичка жеља не поставља у суицид (то није суицидална жеља), већ се суицидалност прикрива (премережује) хипертрофираним утопијским дискурсом неисторијске приче. За Левинаса, самоубиство је потврда ескапистичког дискурса, насилни прекид могуће (и вечно уприсутњујуће, стално одржаване) релације са другим: „Када Сократ у почетку *Федона* осуђује самоубиство, он одбацује лажни спиритуализам простог и непосредног сједињења са Божанством што је оквалификовано као бијег” (Левинас 2006: 34). Професор Норгес би желео да *нестане* у сједињавању са Другим, али он се заправо убија, јер апсолут сједињења корелира са (прикривеном) интенцијом самоуништења. Зашто Ђамил нестаје, а не убија се, а Норгес се убија, а само привидно нестаје? Упадљиво је одсуство самоубиства (као исхода или могућег исхода јунакове судбине) у *Проклетој авлији*, ако знамо да је Ђамилова појава, у Андрићевој шрози омеђена, са обе стране, јунацима чији је идентитарни статус заснован на суицидалној трауми, то јест на разлици

³⁶⁴ Као и у „Смрти у Синановој текији”. Алидедеово опредељење за то да пригрли непроблематични дискурс верске догме јесте начин да се потисне и заборави узнемирујућа траума у којој су се, у лешу утопљенице, истовремено објавили и еротска жеља и смрт.

која се уписује у суицидално, стварајући напетост-дилему између суицида и *нечег другог* што крајњи исход чини неизвесним, било да је то „случајни” пад у понор изгубљеног и занесеног Колоње у *Травничкој хроници*, било да је то Норгесов нестанак у „Летовању на југу”, који као да понавља нестанак Ђамила, али се, за разлику од тог нестанка, и отвара суицидалном. То значи да Ђамил, ако није самоубица, не може у потпуности бити одређен поистовећењем са другим-Џемом (као што Норгес јесте одређен својом пројективном идентификацијом). Нестанак је трауматични сувишак који иде изван и изнад привидно сасвим остварене идентификације и који Ђамилову аутентичност потврђује управо тиме да Ђамил јесте Џем - „Ја сам то!” (Андрић 2004: 106), али јесте и „Ђамил”, а да је траума романа (и приче) управо то што, изван Џема, не може „ухватити” Ђамила другачије доли као нестанак. Јер, ако је *Ја* исто што и *то*, *то* није Џем (није само Џем), пошто је прича о Џему испричана (и написана), због чега би *Ја* сам *Џем* значило да сам *ја* у *причи*. *Ја* јесте *Џем*, али је *Ја* и *то*, дакле више од Џема-приче, а тај вишак се не може испричати, може само нестати (када нестаје и јунака приче и саме приче). Тиме идентитет није доведен у питање, он је присутно одсутан, али је без маске (Џема-приче) непредствљив. Дакле, у *Проклетој авлији* прича маскира идентитет да би се отргла сопственом нестанку. У „Летовању на југу” *прича о нестанку* маскира Норгесов суицид. Када приче и причања нестане, прича се изнова рађа, „повампирује”, као прича о ономе што у Андрићевом роману није могла захватити и што је извор њене трауме. Прича је, у приповеци, „немање приче” које је постало прича. То је *метаприча као маска*. Приповедање, које ту маску надилази, у (само)критичкој и (ауто)поетичкој дистанци, доведено је до таквог степена деструкције смисла приче, да једва одолева да, и даље, (модернистички) постоји. Овлашни знаци отпора Другоме, са којим ће се јунак стопити, показују да је раскол јунака и приповедања, из кога настаје (траума) приче у *Проклетој авлији*, сада једва назначен, једва уприсутњен и једва приметан, па је и приповедање у непрестаном искушењу да пристане на сиренски зов предела и са својим јунаком се сурва у нестанак, у суицид. Изгубивши јунака, који му се одупире (јунак креира маску, сагласан са улогом приче и приповедања да маскира), а претходно већ изгубивши причу (у *Проклетој авлији*), приповедање у „Летовању на југу”, остаје *само*, у трауматичном трагању за модалитетима који ће му омогућити да и даље (модернистички) траје. „Последњи трзај” модернистичке поетике јесте да приповедање проговори о сопственој занесености пред ништавилем и да се одржи у отпору и непристанку на самоукидање, из чега се више не може у модернизам, јер су то крајње консеквенце једног поетичког одговора који је сасвим исцрпљен. Метаприча-маска имитира (подражава) причу-трауму, постављајући илузију уживљености тамо где је, у *Проклетој авлији*, постојала Ђамилова уживљеност у историју као (неприповедиви) идентитет. Потребно је на простор Другости пројектовати портрет Филипа Другог, најпре да би се дозвала Ђамилова идентификација (уживљеност) са биографијом историјске фигуре, а затим да би иста била оповргнута (пројектовано је површина – портрет, илузија уживљавања). Историографија смењује историју на месту на коме изостанак аутентичног уживљавања раскида везу између историје и приче, чији однос у Андрићевој прози коначно еволуира у *Проклетој авлији*, где је у нестанак (трауму) померен идентитет тог односа (дозивање историјске приче о Џему није довољно да конституише причу о Ђамилу). То је, у *Проклетој авлији*, већ симптом „растућег *раскорака* између равни приче и равни историје-науке” (Рикер 1993: 248), да би у „Летовању на југу” тај раскорак постао раскол. Неисториографској причи потребан је историјски (биографски) знак (Филип II), јер наратив нужно захтева ту врсту (позајмљене) идентификације. Међутим, историографско није, у овом случају, и историјско. Оно се само

издаје за историјско (маскира историјско) како би било прича о Другом. Пошто је историографија нешто што јунак, зарад утопијски пројектоване Другости, напушта, остављајући недовршени рукопис, Друго мора бити разлика историографије (разлика у односу на знаке тог рукописа), то јест мора бити историја-прича,³⁶⁵ што је, међутим, својеврсна (само)обмана, јер се тобожњи простор перспективизације (представљен као историја-прича) детерминише утискивањем једног историографског знака (површине-портрета). Норгес остаје заробљен у тексту (историографији) и када га (привидно) напушта. Моменат прелаза није ненадано (регресивно) поетичко скретање Андрићево у мистични ерос, у модернистичко очување метафизике упркос свему (тада би заљуљаност и динамика предела и промена у размерама тих предела имала оно значење и дубину какву има у Црњанским *Сеобама*, што би, с обзиром на поетичку еволуцију Андрићевог приповедања, али и на епохални моменат у коме приповетка настаје, био анахронизам). Модернизам је и даље скривен (сачуван) у (готово неостеној) приповедној дистанци, али је обухватање Другости безизлазом текста-историографског знака, јасно иступање ка пост-модерни. Не може се у Друго, чак ни кроз трауму (белину) приче. Може се (као и у Црњанском *Роману о Лондону*) само изнова, (само)убиством, у текст. Алтернатива је јасна. Тамо где нема (Ћамиловског) нестанка, има самоубиства. Али тамо где нема ни суицидалног чина (идеја метафизике појављује се као стапање-нестанак, а не као идеја суицидалне трансценденције, од суицида се бежи) има *нестанка као самоубиства* – има самоубидања.

6.2.3. Бродел и деконструкција приче

Поред тога што је увођењем фигуре професора, научника-историчара³⁶⁶, нагласио поетичку разлику (расцеп) у поимању приче, не више као историје, већ као историјске маске – историографије, Андрић је дело свога јунака везао не само за конкретну историјску личност, већ и за метаисторијски хоризонт једног историографског написа. Ради се о

³⁶⁵ „Андрић је, прилике су, сумњао у историографску слику прошлости, „историје“; више је вјерово бајкама, легендама, причама – „правој историји“. То је и сумња у високе домете рационалистичког сазнања историје; и повјерење у причу и причање” (Делић 2011: 56).

³⁶⁶ Ова фигура ће се, на нешто другачији начин, кроз „поучитељни” или педагошки дискурс, појављивати и у позним романима Црњанског, да обележи појаву такозваног *малог јунака* (или јунака аутсајдера). Када аутентично јунаково послање, његово идентитетско упориште не може бити одржано или када је то одржање, и поред аутентичности, краткотрајно, педагошки дискурс има улогу рефлексивне надградње која испражњени идентитет јунака употпуњује репродукцијом приче, чија је улога двострука. Са једне стране, прича служи самозаваравању јунака, његовом самоубеђивању да је дискурс приче-прибежишта релевантан у смислу ескапизма „са онтолошким покрићем” (код Норгеса жеља за бекством нестаје, наизглед, са првим „откровењским” спознајама приморског пејзажа: „Тиме је започео неочекивани и нагли преображај. Ни трага од јучерашње зловоље, ни помисли на бежање, само жеља да ова лепота потраје што дуже” (Андрић 1971: 367), док, са друге стране, јунаци Црњанског своју причу активирају у односу са другима (то је простор педагошког деловања), јер, попут Павла Исаковича, морају да у заједници сачувају макар и привид своје месијанске улоге предводника-апостола или морају, као у *Хиперборејцима*, да сачувају и бране сам идеологем приче „јер се у *Хиперборејцима* јунаку сви обраћају и његове приче о северу магнетски привлаче и изазивају општу пажњу” (Ломпар 2004: 231), жустро се користећи аргументима, који проистичу из јунаковог познавања литературе и (историографске) науке. Управо се у *Хиперборејцима* може уочити да и за Црњанског процес губитка аутентичности (модернистичке) приче кореспондира са степеном њене све веће оптерећености историографијом. Јунак романа - „Иперборео” у истом је положају и у истој ситуацији избора као и професор Норгес „уклештен: између нихилизма света, који није само једини свет него и карикатурални свет, и нихилизма природе, у којој нема човека и у којој постоји живот без човека” (Ломпар 2004: 175).

капиталној студији Фернана Бродела *Медитеран и медитерански свет у време Филипа Другог*:

Овај податак наводи нас нужно на чувену студију Фернана Бродела: *Медитеран и медитерански свет у време Филипа Другог* (1946), која своју славу не дугује само историјским увидима о Средоземљу у другој половини шеснаестог столећа (које је доба европског културног процвата, економског напретка, речју ренесансе) него и ауторовим ширим антрополошким закључцима о токовима и развоју европске цивилизације. Између овог капиталног дела француског историчара који је своја истраживања засновао, између осталог, и на грађи из дубровачких архива, дела у којем се цитирају и теорије нашег Јована Цвијића и Андрићевог есеја „Летећи над морем“ уочавају се невероватне подударности: пре свега у код оба аутора установљеној бинарној подударности између брђана односно планинаца који су остали у свом првобитном боравишту и оних који су сишли на море, као на два нужна степена у развоју људске цивилизације. И за Андрића и за Бродела свет планине је свет претцивилизацијског облика живота: свет слободе где све што цивилизација, дакле „(друштвени и политички систем, монетарна економија) намећу као принуду и потчињавање, овде не оптерећује човека“ (Бродел, 2001: 40). (Раичевић 2017: 417-418)

Веза Андрићеве приповетке и Броделове књиге иде, међутим, много даље од, на први поглед јасно уочљиве, тематске блискости. Ако је Норгесов алтер-его Бродел, онда се Андрићева деконструкција (демаскирање) историје (приче) у историографију мора односити и на деконструкцију основних структуралних претпоставки Броделовог дела и на Броделов приступ историјском сазнању уопште. Ту се, превасходно, мисли на Броделово одбацивање *догађајности*³⁶⁷ у историји, у име шире заснованих историјских структура такозваног „спорог трајања“:

Догађајна историја, то је историја с кратким, брзим, нервозним осцилацијама; она је најбогатија човечношћу, али најопаснија. Испод те историје и њеног индивидуалног времена (курзив Ђ.Р.) одвија се једна »историја спорог ритма« (*ibid.*, стр. 11) и њено »дуго трајање« (стр. 4 и даље): то је друштвена историја, историја група и њихових најдубљих тежњи. О том дугом трајању, историчар учи од економисте; али дуго трајање је такође време политичких институција а и време менталитетâ. Најзад, још дубље запретена влада »једна тако рећи непомична историја, историја човека и његових односа са средином која га окружује« (стр. 11); у вези с том историјом, треба говорити о »географском времену« (стр. 13). (Рикер 1993: 131-132)

Придајући инцидентни карактер личностима и краткотрајним догађајима (обратима, преокретима), који постају занемарљиви и без утицаја у односу на дубинске дуготрајне

³⁶⁷ Под догађајношћу се подразумевају утицаји појединаца (личности), као и краткотрајних, бурних и изненадних догађаја, на токове историјских промена: „Прећутну претпоставку да су догађаји оно што појединци изазивају или подносе, Бродел је побио у исти мах кад и друге две тесно повезане претпоставке (које су изложене непосредној паљби Броделове критике и китике његових следбеника): наиме, да је појединац крајњи носилац историјске промене, и да су најзначајније промене пунктуелне промене, управо оне које утичу на живот појединца због своје краткоће и своје изненадности. Бродел само њих назива догађајима“ (Рикер 1993: 130).

историјске процесе (системе), Бродел настоји да из историјског сазнања уклони оне моменте који су одлучујући за формирање приповедних структура:

Епистемолошки рез између историографских ентитета и приповедних личности јесте, по мом мишљењу, претпоставка од које овде треба поћи. Једна личност може бити идентификована, означена властитим именом, сматрана одговорном за радње које су јој приписане; она је њихов виновник или жртва; захваљујући њима, она постаје срећна или несрећна. А ентитети на које историја реферира промене које покушава да објасни нису, ако се држимо њене експлицитне епистемологије, личности: друштвене снаге које дејствују у позадини индивидуалних радњи јесу, у правом смислу речи, анонимне. (Рикер 1993: 246-247)

Притом, Броделова намера није само да раскине везу између историјске науке и приповедне форме, него и да у потпуности историзује егзистенцијални простор, како онај који се тиче социјалних импликација развоја цивилизација кроз историју, тако и простор који је одређен својим географско-климатским својствима. Географија и клима постоје у искључивој вези са њиховим увођењем у историјски дискурс – оне, по себи, не постоје. У Андрићевој приповести пак (или у Црњансковим *Хиперборејцима*), јунак жели да припадне простору који је ослобођен историографских знакова, простору који је метафизички управо стога што је без људи. Тај простор је инвазиван не само у односу на јунака, већ и у односу на читав свет. Он улази у свет, мењајући му размере и облике, а у облицима (структурама) почива она сталност на којој би био заснован и историјски континуитет (Броделови модели спорог трајања залеђе су једне пројектоване сталности која обликује историју света у целини):

Шта је близу, шта далеко? Шта ваздушасто, шта течно, шта тврдо? Шта је он, онај дојучерашњи, а шта су оне лепоте и радости које га све више испуњавају изнутра и опкољавају споља? То се, у тренуцима кад је игра на врхунцу, тешко разазнаје. Све је обавијено димом цигарете и са тим димом све се креће. Дуван постаје моћан и опасан. (Андрић 1971: 368)

Поигравајући се Броделовим дихотомијама, Андрић ће простор другости обликовати у обмањујућим изменама догађаја и историје, краткотрајности и дуготрајности, стамености и флуидности. То што је простор флуидан, магловит, што се „моћно креће” са дуванским димом професорове цигарете, већ наговештава да одлика тог простора није сталност, јер је и за Бродела догађај само дим, док су пејзажи, уписани у историјски след спорих трајања, стамени и непроменљиви³⁶⁸:

³⁶⁸ То говори у прилог тези Горане Раичевић да је основна тематска сличност Андрићевог и Броделовог дела у односу планинаца и примораца, с тим да је код Андрића смер кретања обрнут, од стамености северног, планинског, ка ширећој флуидности приморског, опсењујућег, а не од сталности планинског ка учвршћењу медитеранског (приморског), ка његовом структурирању у историјски дискурс (код Бродела је променљивост медитеранског, као веза са особеностима приморског пејзажа, нешто што треба прецизно бележити и оцртавати, али увек на позадини монолитних блокова дуготрајних историјских процеса који су константе ових промена) (в. Раичевић 2017: 417-420). На то нас упућује и начин именовања главног јунака: „Да је писац у причи „Летовање на југу“ желео да истакне тему сусрета различитих животних модуса: Севера и Југа, видљиво је и из презимена бечког професора Алфреда Норгеса (Норвежанин) тако што оно метонимијски упућује управо на особу из северњачке културе” (Раичевић 2017: 417).

Диму догађаја супротставља се стена трајања. Нарочито кад се време уписује у географију, сабира дуговечности пејзажа: »Једна цивилизација је пре свега један простор, једно културно раздобље... једно боравиште« (стр. 292); »дуго трајање, то је бесконачна, непотрошена историја структура и група структура« (»Историја и социологија«, *ibid.*, стр. 114). (Рикер 1993: 133)

Трошност пројектованог метафизичког простора говори у прилог његовој краткотрајности, што, у приповеци, посебно долази до изражаја када се сагледају аксиолошки аспекти тог простора као *простора среће*:

И све се то понављало сваког јутра, са оном једноличном, присном извесношћу која је битна ознака сваке среће. *Све се понављало, али и појачавало* (курзив Ђ.Р.). Сан на тераси бубрио је и растао као свака воћка тога краја у то доба године, и све се више приближавао оном што једног дана мора доћи – својој потпуној зрелости. (Андрић 1971: 370)

Уколико знамо да је Ђамилова траума посредована несрећом и да се из те несреће рађа траума приче која умире да би јунака оставила у нестанку (у смрти пре смрти³⁶⁹), онда је траума у *Проклетој авлији* несрећа која (нестанком) траје и изван простора приповедања:

То је додатни разлог зашто Проклета авлија не представља ствари већ нас понављањем и диспропорционалним аналогијама доводи до извора „неизрецивог“ не би ли досегла оно несхватљиво и неописиво које се, када је идентитет у питању, понавља у придеву „несрећан“. Јер, сазнајемо, „Као и јесте Турчин, и није, али несрећан човек је сигурно“ и „Тахирпашином сину књиге су удариле у главу (...) говорило се да је, проучавајући историју турске царевине, ‘преучио’ и, замишљајући да је у њему дух неког несрећног принца, почео да верује да је и сам несуређени султан“ и „Царев син (...) у исто време и најнесрећнији од свих људи“ и „несретни Џем“, и Ђамилова мајка: „Несрећна жена“, „Лепу и несрећну удовицу“.

Али и пре „несреће“ идентитета, „несрећне“ судбине, љубав је у овом роману, као неуралгична тачка Ђамиловог клизања у Друго, одређена као „несрећна“. „Несрећна љубав према младој Гркињи“, као извор историјске спознаје, удубљивања у књиге, губљења идентитета у Другом (Џему) и узрок меланхолије, та несрећна љубав стоји као загонетни феномен света Андрићевог романа. (Бошковић 2010: 55-56)

Несрећни идентитет траумтизован је неузвраћеношћу љубави (љубави за жену, љубави за историју), па не може да се, у својој расцепљености, потпуно веже ни за једну од њих, јер не постоји узајамност која би довела до присаједињења Другом. Ђамил егзистира у том трауматичном вишку као поље преозначавања, преносећи властиту трауматизованост на причу која не може да га веже нити за љубав нити за историју: „Иза ње (несрећне љубави – прим Ђ.Р.) остаје само ужас, заправо луксуз и срећа људске немоћи да буде, да се каже „Ја“ а да то увек буде туђе „Ја“, да на крају Ја-Другог мора бити прихваћено као једино могуће своје „Ја““ (Бошковић 2010: 56). Како је једина срећа у *Проклетој авлији*, по Бошковићу, „срећа људске немоћи да се буде“, срећа је заправо конституисање константног

³⁶⁹ Као онај „који је умро пре још пре смрти“ (Андрић 2004: 126), Ђамил није мртав пре приче, већ он умире за причу да би прича била мртва на крају романа, а Ђамил наставио да опседа дискурс (који се мора довршити) својим нестанком и неизвесношћу своје судбине.

измичућег идентитета у несрећи. У тој константности трауме приче (историје) траје и приповедање, обликујући јунака који и изван њега наставља да буде оно што нестаје. Када се Норгес објави из Ђамиловог нестанка, он више не може бити несрећан. Жеља за бекством, на почетку приповетке, јесте жеља за иступањем из несреће у којој траје Ђамил. Зато се жеља за бекством намах преображава и губи у првом додиру са приморским пределом, јер је у основи жеље *потреба* да се буде срећан³⁷⁰:

Жеља би, у том случају, била обиљежјњ једног потребитог и непотпуног бића или *бића које је пало са своје прошле величине* (курзив Ђ.Р.). Тада би се она подударала са свијешћу оног што је изгубљено. У суштини би она тада била носталгија, туга за завичајем. Међутим, једна таква жеља не би чак ни наслућивала шта је истински друго. (Левинас 2006: 19)

Парадоксално је да „потребитост” у приповеци креира истовремену жељу за изласком и жељу за повратком. Треба изаћи из (Ђамилове) несреће, али се вратити (Ђамиловом) нестанку, то јест треба (трајно) нестати срећан. Али, ако је срећа краткотрајна, само зрење које се довршава у тренутку поистовећивања са Другим, да ли то значи да је нестанак професора Норгеса поновни прелазак у несрећу (немогућег) поистовећења? Одмак који Андрић прави у „Летовању на југу” чини неповратном, непоновљивом, поетичку ситуацију *Проклете авлије*. Пристанак на сједињење (самим тим што јесте сједињење, утапање у Друго) не враћа нас нестанку као несрећи (трауми), већ нестанку као смрти (суициду). Док у *Проклетој авији* прича мора да умре, а приповедање да престане, јер Ђамила *нема*: „Нема ни младића из Смирне који је једном умро још пре смрти, онда кад је помислио да је, *да би могао бити* (курзив Ђ.Р.) несрећни султанов брат Џем” (Андрић 2004: 126), у „Летовању на југу” приповедање се наставља и након јунаковог нестанка, *као епилог истраге*. На исти начин, епилогом истраге (која такође не даје резултате) биће завршен и Црњансков *Роман о Лондону*, у коме ће главни јунак, кнез Рјепнин, доневши већ одлуку о самоубиству, осећати необичну и потпуну срећу (док лепи тапете у стану свог пријатеља Тадије Ординског) какву осећа и Норгес пре него што ће закорачити у ништавило (оба јунака нестају у мору). Продужетак приповедања у јунаковом (суицидалном) нестанку може се вишеструко тумачити. Најпре, чињеница да се приповедање наставља и након (само)укидања јунака приповетке показује потребу да се тај нестанак прикаже као феномен који остаје (који мора остати) унутар приповедне (текстуалне) мреже означавања, а не изван

³⁷⁰ Љубав жене (и љубав према жени) јесте противтежа жељи за смрћу, јер појава жене умирује ускомешаност и заталасаност предела који професора позива себи (смрти). Та борба је, од свог почетка, борба са познатим исходом и то не само због разлике коју установљава Тихомир Брајовић, поредећи сличне доживљаје јунака у приповеткама „Летовање на југу” и „Жена на камену”: „За разлику од женске, профилисане традиције, мушка телесност је и овде заправо појмљена у релацији према одређеној представи мужевности као симболичног израза идентитетског идеала који није маркиран путеношћу и еротичношћу” (Брајовић 2015: 299). Овај (уопштавајући) суд је, наравно, тачан, али Брајовић не наводи да је он само последица Норгесове жеље да буде срећан, надилазећи несрећу свог претходника – Ђамила. Ако је Ђамилов идентитетски расцеп производ несрећне љубави (према историји, према жени), Норгес свој идентитет неће тражити у преокрету који несрећну љубав према жени претвара у срећну, јер он ту „срећну” љубав већ има, него у напору да се досегне срећна смрт (срећан „брак” са историјом-причом). С обзиром на то да на почетку приповетке (пре отварања приче) већ имамо јунака у срећној љубави са женом, траума (жеља за бекством) не захвата путени ерос (он је укинут са Ђамилом), а резултат ове (привидне) борбе је, како смо већ рекли, унапред познат, будући да је траума жеље окренута само једноме од двају претпостављених трансцендентних упоришта – оном које јунака поништава.

ње (што је случај са *Проклетом Авлијом*). Са друге стране, то што је „сувишак” приповедања посредован дискурсом истраге јесте аутопоетички (метапоетички) знак да, у губитку (модернистичке) приче учествује и приповедање које себе више не легитимише поверењем у историју-причу, него допушта да и само постане део егзактног (историографског, идеолошког, политичког) дискурса: „Посредовањем истражне наратологије у причи се политичка, историјска, психолошка и истражна наратологија поклапа са литерарном, а „знање” романа са „егзактним” знањем” (Бошковић 2004: 21). Уколико знамо да је у *Проклетој авлији* кривични поступак иницијатор приче, „биографије/историје која је нужно постала јавна када се у њу уплело друштво кривичним путем” (Бошковић 2010: 62), па „Историја самим тим настаје расплитањем заплета који су живот, друштво и институције већ учинили са Тамилом” (Бошковић 2010: 62), у „Летовању на југу” истражни поступак је неопходан, јер је то једини модус приповедања који приповедање (даље) омогућује (за шта је потребна перипетија нестанка), а да, истовремено, нестанак види као злочин (насиље и отпор), односно (само)убиство: „Учнити јавним човеков живот, обелоданити га, друштвено је легитимно тек тамо где он постаје кривично дело” (Бошковић 2004: 23). Андрићева приповетка не призива Бродела само да би његов историографски дискурс изложила иронијском превредновању, већ и да би се сам приповедач, у коначници, аутиронијски везао за Броделово виђење историје, јер и он, ако жели да сачува приповедање о изгубљеној причи (и изгубљеном јунаку) мора свој дискурс да учини егзактним (истражним), одричући се догађајности суицида. Када би се (само)убиство оголило као догађај, као чин, не би више било ни приповедања (нити метаприповедне позиције остварене кроз истражни дискурс), пошто не би било ни истраге, а самоубиство је, како каже Делез „*покретање чистог догађаја* (курзив Ђ.Р.), у своје време, на својој равни” (Делез, Парне 2009: 175).

6.3. Нестанак у самоубиству или нестанак самоубиства кнеза Рјепнина: у чијем се писму завршава роман?

6.3.1. „Како сакрити тело?” Журналистичка логика суицида

Зашто читалац *Романа о Лондону* остаје ускраћен за сазнање о коначном исходу суицидалне одисеје кнеза Рјепнина? Ако је у роману најзад превладала Рјепнинова воља за самоубиством, па чак и ако је та воља једино што му преостаје, у очајању или у осећању бесмисла даљег живљења које не доноси ништа ново, већ само даље „чудне преображаје”, онда нема разлога да нам писац не опише сцену у којој Рјепнин испалује себи куршум у главу, а затим нестаје у дубинама Океана. Ако је, напротив, превладала туђа воља, то јест ако је демонско замешатељство постигло свој циљ, Рјепнина одвојило од Нађе и довело до суицида, такође не постоји ниједан разлог да ми, као читаоци, том самоубиству не присуствујемо. У супротном, могло би се помислити да Црњански жели, одузимајући нам могућност да видимо шта се са Рјепнином догодило, да нам пружи последњу наду, некакав вентил или излаз, ма колико он био мало вероватан, да је кнез ипак преживео, да је отишао, можда не у легију странаца, али у Париз свакако, и да се спасао ужаса мегалополиса који га сапиње у своју мрежу и држи га прометејски окованог на улицама Лондона и на тој немогућој Итаки британског острва са кога се не враћа никада – *њикога*. Тада бисмо сви ми преузели улогу Нађе, а Рјепнин би (и писац) и нас заварао, па бисмо могли очекивати да ће у неком новом тексту, неком *новом роману*, оживети у фигури осунчаног легионера или се појавити у чуњу на Версаљу, опет у Паризу, опет у смислу, опет у модернизму. То се, међутим, не дешава. План се чини савршено логичним, све је до детаља разрађено и организовано, а свака могућност превида узета у обзир и анулирана – савршено изведен „злочин”:

Требало је просто одвући један од тих чунова о поноћи са песка кад мрак буде пао и ноћ буде била тамна, завеслати мало, удаљити се, па нестати, у мраку. *Нико га не би чуо ни видео* (курзив Ђ.Р.). Требало је само напунити џепове камењем, шњунком, а на леђа узети џак каменица и устату у чамцу. Стати на крму у мраку. Имао је оружја у свом пртљагу. Требало је пуцати мирно и све би било, за трен ока, свршено. *Можда се не би чак ни чуло* (курзив Ђ.Р.). Море би плъуснуло. А рибе и гмизавци, на дну, свршиле би све остало. (Црњански 1971 II: 354)

Какав је то глас који се уплиће у Рјепнинова размишљања и у његове планове уноси сумњу и скептицизам у могућност да се планирано и изведе? Рјепнин *зна* да га нико не би чуо ни видео. Али се из тог знања сада појављује један обезличени исказ, који том субјекту, јунаку, не припада, и који каже да се *можда* не би чуло. Вођени логиком, могли бисмо најпре закључити да је таква полемика беспредметна, јер Рјепнин очито мисли на то да га нико не би чуо нити видео при одласку, отискивању на море, док би се *можда* односило на пуцањ који треба да уследи. Међутим, у овоме роману треба веровати свему осим логици, јер, иако је фасциниран математичким и логичким операцијама, па му и лепљење тапета, спајање линија „које је требало повући, тако, да се додирују тачно, од тачке до тачке” (Црњански 1971 II: 342) причињава такво задовољство да је, можда по први пут у свом животу „осетио потпуну срећу” (Црњански 1971 II: 343), Рјепнин је ипак присталица Лобачевског, за кога није било главно „што је имао јаку, руску, вољу” (Црњански 1971 II: 344), него то „да је Лобачевски посумњао, и у Еуклида. Треба сумњати. Руси верују. Треба

да сумњају” (Црњански 1971 II: 345). Позивајући нас да сумњамо, јер и он сам би требало да сумња, а не да верује, Рјепнин нас позива да преиспитамо мане, пукотине и недоследности у том, тако савршеном, логичком плану којим треба отићи у суицид, у смрт. Један глас, обележен личном заменицом, која се односи на јунака, каже да нико не би чуо, други се у исти мах уплиће са скепсом да *можда* нико не би чуо, док се трећи, на крају романа, појављује зачуђен како се *није могло* чути кад „ветар, и вода, преносе звукове, и надалеко” (Црњански 1971 II: 382), а „Нити је то море избацило неки леш, идућих дана, ту, под високом, белом стеном кречњака, и ако је, после, целе зиме, ту, земљу, таласима, као грмљавином, тукло” (Црњански 1971 II: 382-383). Као да је у договору са неким, Океан читаве зиме трага за Рјепниновим телом. Или можда Океан заваара траг, показујући наличје Рјепнинове жеље да траг заваара? У пукотини, која настаје недоследно спроведеним планом самоубиства, открива се *убица* који одиста успева да трагове злочина прикрије. Опсежни доказни поступак је спроведен и да тела има свакако би се појавило, јер су сви предуслови ту. Како тела нема, нема ни доказа о злочину. „Случај Рјепнин” је закључен и стављен *ad acta*. У том случају, Рјепнин не би био само жртва, убијени, већ и саучесник, помагач у злочину, јер се његова жеља за нестанком тела поклапа са жељом оне демонске структуре која га у својој мрежи држи и усмерава ка коначном исходу. Резултате истраге, међутим, не треба да чује макар ко. Треба да их чују новине: „Нити су новине, чак ни у Фоукстону, чуле, о неком пуцњу, после поноћи, у мраку” (Црњански 1971 II: 382). Дискурс епохе, мегалополиса који заробљава Рјепнина, обликује се у штампи, новинама, часописима, журналима и огласима, у (илустрованим) књигама, фотографијама и филмовима, јер „прелаз ка модном журналу потврђује прелаз личности ка анонимној гомили; ка мноштву, како би то рекао урбани дискурс” (Владушић 2011: 256). Осећај затворености и угрожености, а затим и „судар између једног човека и једне огромне вароши – са четири и осам и четрнаест милиона становника” (Црњански 1971 I: 21), који је тема романа али и разлог његовог исписивања, задире у саме темеље јунаковог бића, онемогућавајући његов модернистички статус. Иако роман своје приповедање најављује као модернистичко, поларизујући стране у сукобу и стављајући једног човека наспрам света, комуникацијско посредовање, којим се дух Лондона, као „дух штампе”, обраћа Рјепнину, инвазивно је и манипулативно, па се и онтолошке претпоставке које формирају смисао јунакове егзистенције јављају само кроз ово посредовање. Ако се смисао не реализује у дискурсу, пошто је сваки дискурс – дискурс Лондона, и, самим тим, обесмишљен, онда је једини начин да се сукоб одржи *нестанак без трага*. Мада се страх за Нађу и жеља да она не сазна о Рјепниновом самоубиству и да се можда и сама не убије, јавља као примарни мотив затирања трага, иронични коментар који овој бризи следи открива да постоји и разлог више, јер не само да би сензационални новински наслов разоткрио Рјепнинову судбину, већ би је и на свој начин протумачио као „поремећај биланса”: „Иначе, кад би то извршио, негде у Енглеској, или Шкотској, ма како лукаво, власти би га пронашле, то јест његову лешину, обавестиле Нађу и све би се покварило. У новинама би писало да му се биланс био пореметио у мозгу” (Црњански 1971 II: 355). У *Другој књизи Сеоба*, Трикорфосова дијагноза меланхолије у којој се садрже начини и могућности суицида Павла Исаковича, произлазила је из епохалног дискурса просвећености, из медицинског знања. У *Роману о Лондону* новински извештаји о самоубиствима су наизглед идентични:

А да смо извршили самоубиство? Све би новине писале о том. Било би им жао.

Не би, Нађа, не би. Јесу ли писале, кад се убио Сурин? Тарновски ми каже да, они, имају, већ деветоро, мртвих, па, ништа. Је ли било у новинама? То се овде крије. А знате ли шта би рекли, и кад би се писало о томе? Шта кажу, зашто људи врше самоубиства? Зато, кажу, „јер им се поремети биланс”. Тако кажу. Дабогме, не у банци. У мозгу. (Црњански 1971 I: 44)

Исто виђење самоубиства у потпуности мења значење када се из једног контекста премести у други. Просвећено знање као оружје ума (воље) и истакнутог захтева за истинитошћу, који у себе укључује и суицид, постаје, у новинским насловима, део манипулативне стратегије којом се истискује смисао самоубиства и одстрањује емпатија према страдалима. Самоубиство постоји једино као медицински доказано стање (психичке) неуравнотежености и поремећености, а како новине прећуткују све осим тог знања, селекција информација појављује се као извор дискурзивне моћи (доминантно и свеприсутно средство масовне комуникације обликује свест других, док медицинско знање постаје неупитно само на основу поверења у његову дискурзивну обележеност као „егзактног” знања), али и као пражњење смисла (у механичком понављању информације) из онога о чему се говори. Систем каузалности, једнак за све, подржан претпостављеном вером у егзактно знање, све суицидалне случајеве сагледава на исти начин, претварајући појединачне судбине у биланс, статистику, рачуницу:

Узалуд ћемо се питати да ли губитак комуникације доводи до тог пораста у симулакруму, или ту најпре постоји симулакрум у сврху одвраћања зато да би унапред искључио сваку могућност комуникације (прецесија модела који поништава стварно). Узалудно је питање који је термин први, он не постоји, то је кружни процес – процес симулације, процес надстварног. Надстварност комуникације и смисла. Стварније од стварног, на тај се начин укида стварно.

Тако и комуникација и друштвено функционишу у затвореном кругу, као *обмана* – за коју се везује снага одређеног *мита*. Веровање, поверење у информације везује се за тај таутолошки доказ који пружа систем о себи самом удвајајући у знацима једну непостојећу стварност. (Бодријар 1991а: 85)

Повезујући суицидални дискурс *Друге књиге Сеоба* и *Романа о Лондону*, Црњански јасно указује на начин еволуирања процеса у коме се брисањем вишка, који представља сумња, знање заснива као моћ, односно као неприкосновени ауторитет, а да је тај процес пропраћен и променом у медију комуникације. Иако у *Другој књизи Сеоба* постоји једна општа циркулација знања, која чини да и официри, попут Витковича, начују нешто о меланхолији, да се извор те бољке „ваљда, налази у урину” (Црњански 1966 III: 413-414), чак ни они који су носиоци знања, какав је лекар Трикорфос, не могу у потпуности да се на то знање ослоне: „Грк је вртео главом, и тврдио да је тешко објаснити то” (Црњански 1966 III: 414). Уз то, дефиниција самоубиства, коју лекар износи, још увек препознаје, у суициду, идеју жртве, па су меланхолици, и поред тога што завршавају најчешће, у самоубиству, и даље „одлични официри, нарочито за атаку, на јуришу”, док у императрициној понуди самоубиства Павле бива препознат као Јуда-издајник, а самоубиство је начин да се жртвовањем живота спасе изгубљена част. Павле ће понуду одбити, не толико због њеног бесмисла, колико због онога ко суицид осмишљава, а то је (раз)ум епохе. Међутим, у *Роману о Лондону* ни такве понуде више нема. Смисао жртве нестаје из самоубиства, као што из њега, у општем билансу, нестају и самоубице, изузев као имена која попуњавају бројна стања у статистикама, али је, парадоксално, поверење поклоњено извештајима веће,

јер се дискурс знања идеологизује, постајући несумњив, док је начин преношења те информације (у новинама) омасовљен.³⁷¹ Ако је Виткович нешто начуо о меланхолији, а Трикорфос признаје да је то тешко објаснити, у Лондону сви верују и не доводе у сумњу новинске написе, у којима истина, чак ни као просвећено знање, више не пребива. Обесмишљење Рјепниновог суицида, који би новинским насловом постао само једна од свакодневних и пролазних сензација на коју је прилепљена етикета папагајски понављане дијагнозе менталног поремећаја, није и једини разлог што Рјепнин не жели да остави траг о својој смрти у штампи. Поремећен биланс указује и на нешто друго, да самоубиство није изведено у складу са замишљеним, то јест да у коначном билансу (обрачуну) постоји недоследност која логику плана раздваја од нелогичности исхода, и, што је још важније, да се у Рјепниновом плану суицида разоткрива његова вера у логику, која сасвим противречи дозивању сумње у фигури Лобачевског.

6.2.2. Воља и сумња: рупе у „савршеном” плану

Као што је логика медицинског знања, коју штампа чини доступном свима, заснована на судовима који постају неупитни, аксиоматски, Рјепнинов план да нестане без трага не везује се за Лобачевског-сумњу, већ за Лобачевског-веру. Лобачевски који сумња

³⁷¹ Новине, журнале, масовни медији који обликују јавно мњење нису и креатори знања у случају о коме овде говоримо. Они „само” масовно преносе и чине разумљивим (поједностављењем и клишетизацијом) једно знање о лудилу (и самоубиству, као психичком, менталном поремећају) које је већ формирано на прелазу двају векова (деветнаестог и двадесетог), а садржано је у „чудноватом преокрету” (Фуко 1980: 248) који је по први пут сјединио „медицинско поимање и критичко поимање лудила” (Исто) и довео до коначног конституисања психијатрије као позитивистичке науке: „Крајем деветнаестог столећа, и у мисли савременика Бабинског, налаимо ту нечувену поставку коју се још ниједна медицина није усудила да искаже: *да је лудило, на крају, само лудило* (курзив Ђ.Р.). Отуда, док је душевни болесник потпуно отуђен у стварној личности свог лекара, лекар разбија стварност душевне болести у критичком поимању лудила. И то тако, да изван празних облика позитивистичке мисли, остаје још само једна конкретна стварност: пар лекар-болесник у којем се збира, сплиће и расплиће свеколика умоболност” (Исто). Свођењем *лудила на лудило*, како овде вели Фуко, изгубио се онај вишак који је, и током осамнаестог века, око лудила стварао изван мистички ореол због „богоданности” (луцидности) или преступничког карактера овога стања, те је могло да се „деси да се лудак, на супрот сваком другом, придају чудновате моћи, моћ да каже скривену истину, да прорекне будућност, да у свој својој наивности увиди оно што мудрост других не може опазити” (Фуко 2005б: 38). Промени у статусу лудака једнако одговара и промена у статусу самоубице, особито ако упоредимо штампу из времена просвећености и раног романтизма (времена Павла Исаковича) са штампом како је види Црњансков последњи роман. Ако су у осамнаестом веку сензационални чланци о самоубицама читаве мале приче, у појединим случајевима, попут самоубиства Терезе и Фалдонија, довољно инспиративне да заинтересују и писце, који им посвећују своја дела (в. Миноа 2008: 308), половином двадесетог века *самоубиство је само самоубиство*, па је „празнина позитивистичке мисли” амортизовала и коначно укинула преступни карактер суицидалности. Технологија медија развија се у правцу све веће глади за сензацијом, а самоубиство више није оно што сензацију изазива, већ постаје свакодневица о којој се не пише или се пише у стереотипима, налепљивањем „етикета” преузетих из психијатријских приручника. То да Црњански и у *Другој књизи Сеоба* и у *Роману о Лондону* даје готово идентичну дијагнозу суицида (суицидалне меланхолије) – поремећај течности у организму, поремећај биланса у мозгу – показује да двовековно искуство психијатризаје самоубиства не доноси ништа ново у погледу развијања (тобожњег напретка) у знању о суициду, али да се мења статус моћи коју психијатријски дискурс стиче као подразумевајући, стереотипан, а (посредовањем штампе) свима прихватљив. Оно што је за Трикорфоса представљала дефиниција меланхолика-самоубице као фигуре која том знању измиче и чак изазива удивљење својим могућностима (у љубави, у рату), сада је та иста дефиниција али без икаквог сувишка који би остављао простора имагинацији да је доводи у питање и да се са њом поетички сукобљава.

супротстављен је еуклидовској геометрији и аксиомима геометријске логике. Лобачевски који верује, међутим, усклађен је са Еуклидом, а у њему се препознаје идеја *руске воље*:

Сетио се да су га на једном испиту питали: по чему Русија треба, то име, тог Лобачевског, да памти? Он се онда сећао, да је рекао: *по томе што је имао јаку, руску вољу* (курзив Ђ.Р.). Био је страховито сиромашан, а ипак је, годинама, тврдоглаво, учио, и прочуо се, прво, у својој школи, затим у Санктпетербургу, а после, у целом свету. *Због свог знања геометрије и филозофије* (курзив Ђ.Р.). Сад, кад је, као на неком испиту, мучио се око те математике и геометрије, на зиду, он се смејао, сам себи, што су га то питали, о Лобачевском. Требао је да каже оно, што је било *главно*, код Лобачевског, а то је било: да је Лобачевски посумњао, и у Еуклида. Треба сумњати. Руси верују. Треба да сумњају. Кроз који дан, крајем септембра, њему, *логично* (курзив Ђ.Р.), остаје да изврши само једно, да учини крај, и себи, и свему, ако неће да заврши, бедно, срамно, просјачки, а та могућност је само: смрт. *Смрт.* (Црњански 1971 II: 344-345)

Иако треба да сумња, Рјепнин одабира логичку смрт, приклањајући се Лобачевском знања и (руске) воље, а не Лобачевском сумње. Ако Руси верују, а та вера је воља, онда је руска вера воља за знањем и логиком, па је Рјепниново пристајање уз логику у смрти потврђивање, у њему, руске воље као вере у логику. На руском поновљена реч смрт – „смрт”, ставља у сагласје Рјепнинову суицидалну намеру са руском вољом за логику, а повратак Русији у самоубиству, назначен рченицом коју му Барловљев глас, пред смрт, понавља: „Ми се, после наше смрти, враћамо. *Шагом марш књаз!* Тако, тако, сви се, тамо, враћамо” (Црњански 1971 II: 379), јесте само повратак логици.³⁷² Желећи да, нестанком, избегне дискурсу Лондона, Рјепнин му се заправо враћа, јер нема никакве разлике између веровања у логику суицидалног узрока, заједничког свима, у наслову новина и Рјепнинове вере у логику смрти, која проиходи из плана да се убије. То значи да је, упркос намери да се из дискурса ишчезне, Рјепнинов суицид и даље део тог дискурса, па нема ни потребе да новине донесу вест о његовом самоубиству – самоубиство је у дискурсу већ уписано. Оно о чему новине заиста ћуте и што заиста прикривају није самоубиство већ *убиство*. Узалуд ће се Рјепнин упирати да у новинским чланцима пронађе вест о младићу кога је у Парку Сен Џемса срео са дугачким, шкотским ножем и који му је, незнано зашто, *као странцу*, открио своју жељу да убије:

Препознао је у њему странца, па може да му каже. Нашао ј једног официра, кога, већ месецима, тражи. Тај официр оставио је – код Арнхема, - његовог

³⁷² Сасвим супротно Павлу Исаковичу, чији је крајњи статус обележен потпуним потонућем у заумност и алогичност, јер свест о *имању мртвог* и даље не укида *вољу да се мртво има*, Рјепнинов суицид је производ логике, а не метафизике, будући да је метафизичко измештено у љубав према Нађи, па ће се изостанак логике објављивати у односу према њој и односу према могућности да се опет има Нађа, као метафизика, а не као логика, „Нађа-љубав сплетена (је) *баш са апсолутним* (курзив Ђ.Р.), чак апсурдним ризиком, у њој се читује опасност од промашаја, не постоји темељ за ову наду у успех” (Ломпар 2000: 123). Са друге стране, суицид који је постао логика, није више лудило, иако епоха (новине, медицинско знање (у новинама)) папагајски понавља да је самоубиство ментални поремећај (поремећај биланса): „Није кнез напустио ум у свом лудилу које га води самоубиству, већ га је баш тада потврдио: његово лудило је систематског карактера и отуд застрашујућа доследност у одлуци да се убије. Он није постао луд при чистој свести него у сјају чистог ума. Рјепнин, који „спаљује папире... пише своја последња писма... плаћа своје последње рачуне“ као да „решава логаритме“ (709), није се могао кладити на неизвесно, за Нађу, јер се уместо логике срца одлучио за срце логике: за *ђавола*” (Ломпар 2000: 127).

брата, рањеника, да умре, и ако му је обећао да ће се вратити по њега. Прешао је, у гуменом чамцу, преко тамошњег канала, али се није вратио. Брат му је умро изгубивши много крви. Сад, он, - каже, - тражи и жели да види тог официра. Зна, дознао је, где тај официр руча.

Каже тихо то, а показује, кришом, дуг, шкотски, нож, из цепа.

Затим устаје и одлази, журно. Види се како нестаје из парка, према улици Светог Јакова.

Јунак нашег романа, у први мах, толико је забезекнут, као да све то у сну, на јави, сања. Мисли да је то глупа шала. Хвалисање недораслог младића. Међутим, сећа се очију тог младића *и хтео би да викне и потрчи за њим* (курзив Ђ.Р.) [...]

Био је као прикован за своју столицу у парку, неколико тренутака, а кад је устао, момче је већ било нестало из парка. Остало му је само да се теши. Можда неће доћи до ножа? Све ће проћи, - у неком оближњем клубу, за време ручка – са неком немилком сценом, виком и избацивањем младића. (*Ништа му не би вредело да се у то меша.*) (курзив Ђ.Р.) [...]

Неколико дана, после, очекивао је, да лице тог дечка угледа у новинама, са тврдим цртама лица, после једног убиства (подвукао Ђ.Р.). (Црњански 1971 I: 209-210)

Као што се у суицидалном плану, дискурс самоубиства логички изједначава са насловом у новинама, тако и Рјепнинов став да не би требало да се меша у младићеву намеру да убије иде у прилог његовом очекивању да о том убиству чита о новинама, односно да о том убиству у новинама *ништа не пронађе*. И у убиству и у самоубиству Рјепнин прати дискурс коме би, по теми, постављеној на почетку романа, требало да се супротставља. Јер, Рјепнинов став о немешању јесте његов став и његова воља, која се не може пренебрегнути, пошто се воља за заустављањем младића најпре осујећује нечијим туђим деловањем: „Био је као прикован за своју столицу у парку” (Црњански 1971 II: 209). Није случајно да ово уплитање туђе воље долази баш након догађаја са болничарком, којој се по одећи разлива просуто мастило, будући да Ломпар у овој сцени препознаје „невољно” потписан споразум са ђаволом:

Одлучујуће је што је жена писала у парку, јер баш то што је дигла „мастионицу на колена, и мастионица се преврће, изненада“ уводи кнеза у њен свет: „мастило шара по њеним књигама, и њеној сукњи, и њеним чарапама, апстрактне слике.“ (202) Ово мастило, у које се претвара Фаустова крв (*Ф*, 6808), наводи кнеза да погледа у њене „ноге, високо, изнад колена“ (202), па када му се тог поподнева учини да „по књигама, над којима је нагнут, седећи на трonoшцу...види мрље мастила“ (204), онда је то подсећање и на то како му се та жена учинила „привлачна“ (204), побудивши жељу у њему, и како је она то осмехом својим препознала (202), да би мрље мастила, које се привиђају расуте по књигама, наговестиле *страшни уговор*, јер оне као да су предосећање нечег што ће кнежев живот напасти у самим темељима. (Ломпар 2000: 23)

Пристајући на то да своје делање усклађује са дискурзивним ритмом и начином обликовања дискурса у новинским чланцима, Рјепнин, како смо већ назначили, постаје саучесник у сопственом убиству, то јест саучесник у *убиству свог самоубиства*. Као да се у последњем Црњанском роману, на сцену враћа хришћанско виђење суицида, по коме је самоубиство убиство самога себе, Рјепнинова судбина исходује, не хришћанским, већ поетичким грехом, убиством самоубице, јер је самоубиство у *Роману о Лондону* означено

као крајње уточиште модернистичке поетике у парадоксалном бекству у недискурзивност. Да је убицино обраћање Рјепнину све само не случајност показују и наведени разлог за убиство, и убичин лик, јер, са црном троугластом брадом, Рјепниново лице поседује „оштрину црта калабрешких Асасина” (Црњански 1971 I: 128), као и избор Рјепнина за саговорника, пошто ће младић баш њега упитати „Колико је сати?” (Црњански 1971 I: 208), иако се „у том парку Светог Јакова, чује јасно, сат са торња Парламента” (Црњански 1971 I: 209), на шта ће Рјепнин одговорити: „*На мом је сату* (курзив Ђ.Р.) прошло пола два” (Исто). То што Рјепнин и младић комуницирају у Рјепниновом времену, указује на Рјепнинову измештеност из света у коме сат Парламента откуцава своје, лондонско време, али и да то измештање није никаква победа над Лондоном, већ само позив да се у Рјепнинову судбину умеша она сила коју Ломпар назива „ђаволом прозирности”, те да се, на тај начин, створи роман о привидној борби у којој се победник на крају ипак зна, а сукобљена страна бива принуђена да у овом шаховском надигравању најзад преда партију, јер је све време, чак и не знајући то, играла по логици и правилима коју игра захтева. Са друге стране, разлог који младић наводи, за убиство официра (и Рјепнин је, пре свега, официр, и то „официр, тако рећи ограничене памети” (Црњански 1971 II: 156)), упућује нас Рјепниновој суицидалној намери, која за циљ има коначно раздвајање од Нађе. Ако роман започиње у заједништву, које је заједништво и у самоубиству: „Тонемо – чујем како неко виче у вагону. Нађа тонемо! А неки благ, мио, женски глас, чујем како одговара: *Коља, дорогој*, - заједно ћемо” (Црњански 1971 I: 12), онда је читав, замашни, Рјепнинов план да се убије, а да Нађу спасе од сиромаштва у Лондону, само варка у овој игри, која не може да се заврши самоубиством, већ убиством кнеза, али и посредним убиством Нађе, пошто се Рјепнин из те заједничке судбине изузима,³⁷³ па када покушава да у себи оправда поступак официра кога младић жели да убије, он, у ствари, оправдава самог себе и своју намеру да у суицид пође сам: „Кривица можда није била до тог официра? Можда није могао да се врати. И ако је то желео. Преко канала” (Црњански 1971 I: 209). Циљ ђавола прозирности и није да спречи самоубиство, већ да одвоји Рјепнина од Нађе, јер је у том одвајању суицидална метафизика осуђена на пропаст. Између две другости у овоме роману, од којих је једна другост љубави, а друга другост смрти, Рјепнин „бира” другу – и греши. Исти поетички избор начинио је и Милош Црњански. Од *Прича о мушком*, *Дневника о Чарнојевићу* и *Лирике Итаке*, у којој се смрт „једина чиста и поносна судбина мушка” (Црњански 1993: 134), до *Романа о Лондону*, постоји константа *мушког опредељења за смрт*, а на тој константи, у епохалним превратима који прате кретање од раног модернизма до пост-модерне, нестаје, са Рјепнином, и смисао смрти. Разлаз, пукотина која се отвара између Рјепнина и Нађе и нараста до њиховог коначног раздвајања, налази се у суициду и по први пут се обзнањује онога тренутка када Рјепнин, наишавши на замрачене прозоре на кући, помисли да се Нађа убила: „Помислио је: само му још то треба” (Црњански 1971 I: 152).

³⁷³ Идеја о суицидалном жртвовању себе за другог само је далеки одјек христоликог саможртвовања, а заправо је параван за *само*-убиство, самост у смрти, па тако Берђајев, на пример, жртвовање не види у вољи да се умре, већ управо у вољи да се живи, где истинско отварање Другом осујећује сваку суицидалну намеру: „Ако би човек, одлучан да се убије, још био способан на жртву, он би остао да живи, поднео би жртву, примивши тегобе живота. Када би самоубица био у стању да у судбинском моменту размишља о другима и да за њих поднесе жртву, рука би му задрхтала и живот би му био спасен. *Власт света над самоубицом* (курзив Ђ.Р.) се не изражава тиме што је он у стању да размишља о свету одвојивши се од себе, заборавивши на себе, већ тиме што су њега потпуно прогутале патње које му свет доноси, као и очајање због тога што му свет никада неће донети жељена добра. То значи да је он у свом односу према свету оријентисан егоцентрично [...] У том случају остаје прикованост за свет, иако у негативној форми” (Берђајев 2011: 20).

Гневна и наизглед претерана Нађина реакција када јој Рјепнин иприча о томе шта је помислио, показује да она, у дубини свог бића, препознаје да је са Рјепниновим одвајањем ње – у самоубиству, дошло до промене која сигнализира његово опредељење не за њу, већ за смрт:

Његова жена се онда, лагано, крави, као да је била смрзнута, посматра га зачуђено, кад јој прича, како се у један мах би препао, јер му се чинило, да је у кући нема. Помислио је да је, можда, учинила и нешто лудачко, и извршила самоубиство. Помислио је да му само још то треба.

Кад то чу, његова жена, полако, седа.

„Човек је, ипак, Ники, само једна животиња, брат горила. Чак и у таквом, страшном тренутку, кад помишља да му се жена, у очају, можда убила, не зна да помисли ништа лепше него то: само ми још то треба.“ (Црњански 1971 I: 153)

Ако је Рјепнинов план за самоубиство такав да се у њему, као примарна, појављује брига за Нађино добро, а да у додатном коментару откривамо да је то, у ствари, и жеља да се борба заврши његовом победом, умакнућем дискурсу, јер новине не би могле да пишу о самоубици, онда нам Црњански сугерише да, раздвајањем и удаљавањем од Нађе овај привидно споредни и другостепени разлог за суицид постаје кључни и да је брига за Нађу обесмишљена, не тиме што Рјепнин Нађи заиста не жели добро, колико чињеницом да, без Нађе, ђаво прозирности окупира сав простор у његовом бићу, чиме се садржај љубави празни, а на његово место долази суицидална опсесија која је знак да Рјепнинова воља више нема никаквог удела у његовим поступцима, мада је, пред крај романа, он све чешће призива.³⁷⁴ Међутим, оно што се учестало призива и наглашава, управо значи да тога нема, као што и дискурс романа упорно настоји да себе, кроз текст, идентификује као романескни жанр, што је опет знак да *Роман о Лондону* у себе уписује кризу модернистичког романа. Границе двају светова у роману двоструко су позициониране. Са једне стране то је затворена граница према суициду, Океану, смрти, а, са друге, отворена граница према Нађи као Другом. Ма колико Рјепнину деловало да је циљ достижан и да се може убити, утопити у некој тачки „вантериторијалних” и вандискурзивних вода, тачки која није ни Енглеска, ни Шкотска, није ни Француска, друга обала, која се „кад је дан ведар, или ноћ ведра, може догледати”, а „Те ноћи није било видно ни на сто корака” (Црњански 1971 II: 382), Океан му, током летовања у Корнуалији показује све знаке узлудности такве идеје и знаке непрелазности оне границе која се белом пеном повлачи између обале и мора, „која дели два света и коју још нико није прешао, жив. Остаје вечна и после бурних валова океана, на песку” (Црњански 1971 II: 89). Постављајући се, на свом почетку, у позицију да приповеда о агоналном односу јунака и света, роман одмах дозива модернистичку перспективу подвајања, која се манифестује у најразличитијим облицима заснивања метафизике јунака, а у својој суштини своди се на не-могућност успостављања кључне разлике између физичког и метафизичког, телесног (биолошког) и не-телесног. Идеја нестанка као идеја

³⁷⁴ „Танатаофилски екстатизам Црњансковог јунака изневерава заветну логику љубави, среће и смисла будући да, нашавши се у *правој бајци*, заправо пребива у измештености из саме љубави па дакле и изван старог смисла делања за биће љубави. О љубави је могуће рефлектовати само као о пређашњој, минулој, јер Рјепнин више није *ту*, у љубави и срећи, но у бајци чији је закон браколомни, те се властита измењеност, као и измењеност смисла самоубиства морају одразити на наговештају посве друкчијег, ломног онтолошког аргумента спасења. Јер док у својој чудној, лудој жељи Рјепнин хита да се жртвује за жену, он то не чини ради љубави која *снаја* захваљујући будућем растанку, већ ради будућности која *раздваја* упркос пређашњој љубави” (Николић 2015: 136).

водиља Рјепниновог суицидалног плана треба да, у тренутку када модернизам више нема шта да упише у простор метафизике (што је ситуација коју налазимо и на крају *Друге књиге Сеоба*), јунака присаједини нестанку његовом „слободном вољом”. Очигледно је да Павлова апсурдна вера у метафизику, остварена на начин препуштања ономе што се не може спознати, па је случај-комедијант судбина, мађије, али је и Бог, јер „Имао је Вани право!” (Црњански 1966 III: 476), више није довољна да Рјепнина остави у некој врсти онострани егзистенције, у лудилу и нечињењу, изван света и ума. Ако се Црњанскова поетика суицидалног у раној прози окреће од чина, најпре кроз карикатурализацију, а потом и кроз модернистичку веру у писмо и приповедање којом се обликује „Ја-јунак” *Дневника о Чарнојевићу, Роман о Лондону* затвара круг, јер је повратак *нежности чина*. Оно што је, у модернизму, била линија потпуног раздвајања (суицидалног) чина од метафизике (приповедања), сада постаје место њиховог сустицања (судара), јер је (суицидални) чин последње (а „нежељено”) уточиште метафизике јунака и романа.³⁷⁵ У дискурсу Лондона приметна је нова, биополитичка парадигма постојања света. То не значи да је свет само сведен на своје телесно постојање, на сексуалност и распадање (у старости и смрти), већ да постоји неки механизам који и тело надилази, а чије је дејство усмерено ка пражњењу садржаја телесног.³⁷⁶ Пражњење, притом, не подразумева напуштање тела зарад

³⁷⁵ Изостанак кулминације у роману који суицидалну жељу објављује већ са уласком у причу заправо је показатељ да између крајњег чина и приповедања не постоји однос узајамног подупирања, већ однос нужног везивања приповедања за суицид. Црњансково модернистичко приповедање не жели да одступи од примарног импулса, који је успостављен још у *Дневнику о Чарнојевићу*, да се поетичка трансценденција изграђује као наличје суицидалне метафизике, али оно мора да начини уступак, пошто освешћује истрошеност властите поетичке парадигме, те ако не може да не приповеда о самоубиству, може да приповеда (докле је то могуће) стално одлагање суицидалног чина: „Будући да *Роман о Лондону* завршава чином самоубиства а да почиње – као из неког претходног времена изниклом – помишљу на самоубиство, онда је тај почетак *нула тачка*, јер је огроман простор приповедања распротрт између исте мисли и чина, ситуиран унутар једног знака, па нема, строго узев, ништа више да се деси да би се дошло до онога што се на крају догађа. Права линија обележава, дакле, *причу* која непрестано настоји да Рјепниновој помисли прикључи чин и тако се успостави као прича. Све што омета ту истоветност, отвара изненадне правце, околиши, кривуда, уврће се, чак тежи да напусти ову пројектовану линију, не припада, дакле, жељи приче у *Роману о Лондону* него некој жељи која је од ње различита: то је жеља приповедања” (Ломпар 2005: 355).

³⁷⁶ Појава биополитике као нове парадигме владања и власти условљена је промењеним односом према телу. Ако је суверена власт имала право располагања *индивидуалним телом*, биополитика телесност апстрахује, јер заједницу више не види као збир појединаца (појединачних тела), већ као врсту: „Та нова техника недисциплинарне власти – за разлику од дисциплине која се обраћа телу – примењује се на људски живот, или, другачије речено, не обраћа се човеку-телу, већ живом човеку, човеку живом бићу; у крајњем случају можемо рећи да се обраћа човеку-врсти. Да прецизирам, рекао бих следеће: научна дисциплина покушава да управља мноштвом људи тако што се то мноштво може и мора разложити на појединачна тела која треба надгледати, обучавати, користити и евентуално, казнити. А нова технологија која се уводи, обраћа се мноштву људи али не разложеном на тела, већ тако што, насупрот томе, ствара глобалну масу, под утцајем глобалних процеса својствених животу као што су рађање, смрт, производња, болести итд.” (Фуко 1998: 294). Ради се, дакле, о поретку биополитичке контроле који ће Фуко назвати *регулацијом*. Није битно *ко* је рођен а *ко* умире, пошто се на индивидуалност више не рачуна. Битно да успостављени *биланс*, као резултат контроле рађања и умирања, буде увек исти (као у Црњанском Лондону): „Дисциплине су у пракси имале посла са појединцем и његовим телом. У овој новој технологији власти то са чиме имамо посла није баш друштво (или друштвено тело каквим га дефинишу правници); није ни појединач-тело. То је ново тело: вишеструко, са великим бројем глава, ако не са бесконачним оно барем са бројем који није нужно бројив. То је појам „популације”. Биополитика има посла са популацијом, и мислим да се популација као политички проблем, *као истовремено научни и политички проблем* (курзив Ђ.Р.), као биолошки и проблем власти, јавља у том тренутку [...] Та технологија власти, та биополитика ће увести механизме који имају изванредан број врло различитих функција које су биле функције дисциплинарних механизма [...] Биће потребно изменити, смањити болесна стања;

бестелесног егзистирања у метафизици. Напротив, пражњење је у функцији сталних метаморфоза, којима је одређена и судбина кнеза Рјепнина, а које тело реификују, постварују, чинећи од њега једну од ставки у ланцу преозначавања, метаморфоза и трансформисања. На тај начин, тело губи привилеговани поетички статус који задобија у модернистичкој књижевности и у књижевности авангарде. Настојања ових поетика да тело уведу у простор хришћанске метафизике нису имала за циљ одрицање метафизичког, већ његово преобликовање у складу са епохалним померањима која трансценденцију смештају у човека, чиме људско тело постаје дистинктивно обележје нове трансценденције. Када Рјепнин дискурс Лондона чита искључиво кроз тело, кроз секс (као корен свега) и кроз знаке старости, који наговештавају смрт и распадање, он показује своју ограничену „официрску” памет, пошто није способан да сагледа да је истинска моћ тог новог света, коме се успротивљује, онај закулисни механизам који стално преображава и обесмишљава све, *па и тело*. Рјепнин је, на моменте, свестан бесмислености метаморфоза којима је изложен, али је та свесност више стање зачуђености, него спознаје, док је сва његова пажња усмерена ономе што му је, као „мамац”, понуђено, не би ли остао у заблуди. Рјепнин не може да прозре дискурс света, епохе у којој се обрео, иако његово чуђење и непрекидно понављање питања „Откуд?”³⁷⁷ указује да у њему постоји слутња неке другости, која је изван његових предоцби о том свету и која те предоцбе надилази и поништава. Уколико се Павле Исакович разилази са приповедачем *Друге књиге Сеоба*, јер тврдоглаво настоји да верује у бајку и онда када приповедање бајку деконструираше и одбацује, Рјепнин је од почетка у сукобу, у

продужити живот, подстицати наталитет. Биће потребно такође установити механизме за регулацију који ће у тој глобалној популацији, са њеним случајним пољем, моћи да учврсте равнотежу, одржавају средину, установе неку врсту хомеостазе, осигурају уравнотежење” (Фуко 1998: 297-299). Када новине не пишу о самоубиству или пишу тако да се у тим новинским чланцима увек препознаје идентични клише – поремећај баланса (биланса) у мозгу, то није само последица „незанимљивости” суицида, њихове „измоделости”, него је и последица зазора који биполитичка власт осећа према онима који на своју руку и „насилно” ремете поредак „природног” регулационог стања биолошке масе (популације). Отуда и посебно изражена брига за превенцију суицида у савременом друштву коју здушно показују и у удружено спроводе државни (законодавни) апарат и медицинско (психијатријско) знање: „Веровање да је легитимна функција државе да против особа које би се могле убити употребљава присилу, типична је савремена квазитерапијска идеја, која у исто време удовољава жудњи за зависношћу и жудњи за омнипотенцијом. Резултат је компликован низ интервенција и институција које су постали моћни извори хипокризије и привидно незаменљиви механизми за задовољавање људских потреба, сада закопаних иза лажних мотива” (Сас 2008: 139). Рјепнин је овог *завора од суицида* свестан, те стога и мисли да ће се, вешто испланираним самоубиством које подразумева нестанак тела и немогућност да самоубиство буде посведочено и објављено (у новинама), уклонити из Лондона, односно прећи у простор који измиче биополитичкој моћи. Уколико, међутим, прихватимо тезу која је у овом раду изнета, да је навођење на суицид у ствари обмана, те да Рјепнинов нестанак није несумњиви успех његовог плана (да јесте, приповедач би нас о томе морао известити), колико добро замаскирано убиство које врши она власт (дискурс ђавола, мегалополиса) из чије „надлежности” Рјепнин жели да се склони, онда је сасвим тачна претпоставка да се биополитичка моћ никада сасвим не одваја од суверене моћи. Она је само „наставак суверене власти другим средствима” (Владушић 2011: 250), односно она је (и у Рјепниновом случају) *прикривено убијање*. Дискурс који убија јесте и дискурс који сакрива, који *затире трагове* сопственог злочина. Манипулативне стратегије којима се обликује ово прикривање суштински предоређују дискурс биополитичке власти.

³⁷⁷ „Откуд да вечерње хаљине могу да улазе у живот људи, као што би се мртваца враћали, кроз затворена врата, на кући, кад би могли? Колико становника има Лондон – колико вечерњих хаљина” (Црњански 1971 I: 118); „Рјепнин је слуша кад то прича, зачуђен, *и пита се* (курзив Ђ.Р.), откуд та нежност Лондона? Значи, и срце Лондона, *негде* (курзив Ђ.Р.), куца?” (Црњански 1971 I: 231); „Шта је то у његовом животу, откуд то, откуд та прошлост? Шта очекује, и у свом животу? Како да спасе од просјачког штапа Нађу? Шта остаје уопште, још лепо? Њихова љубав? Нађа? Једно женско лице? Чему да се нада, у шта да верује, шта да очекује, – какву будућност?” (Црњански 1971 I: 275).

неком чудном неразумевању са светом, али и са приповедањем (Ломпар?). У *Другој књизи Сеоба* овај процес размимоилажења је поступан, еволутиван. Приповедач и јунак су најпре у сагласју, а прекид те сарадње јесте место на коме се роман мора завршити. У *Роману о Лондону*, међутим, започиње се из прекида, па Рјепнин није модернистички јунак у роману који ће постати пост-модеран, већ је модернистички јунак у роману који је пост-модеран од своје прве реченице. Траума приповедача, која се огледа у његовој несигурности, у непрекидном самоубеђивању да пише роман, па да често и јунака романа назива „Неко”³⁷⁸ или, просто, „Јунак нашег романа”³⁷⁹, није тек општи симптом Црњанскове епохалне освешћености, због које он мора имплицитно да нагласи да је наступило време дестабилизације жанрова и свеопште упитности оних поетичких препоставки на којима је модернизам заснован, већ је ова несигурност везана за само биће романа у коме приповедач, који зна за крај модернизма, мора да казује причу, са модернистичким предзнаком (о сукобу два света), о јунаку који је заробљен и ограничен у модернистичком начину перципирања света. Линија, која за Рјепнина постоји, а одваја два света, један из кога треба изаћи и други, у коме треба нестати, илузорна је са становишта приповедача, који нам оставља знакове те илузорности, али није илузорна линија која се провлачи између приповедача и јунака, па нам неретко делује да се јунак, са друге стране линије, појављује као некакав дух, авет, и да, у тим тренуцима, приповедач мора да га именује неодређено или жанровки схематизовано, будући да се контакт међу њима прекида и губи.

6.3.3. „Ghost writer” – напукли идентитет приповедања

Роман о Лондону улази у ону групу Црњанских романа који су, својим фабуларним оквиром, везани за догађаје из живота аутора и имају аутобиографску основу. Промене у статусу приповедача показују како се на фону аутобиографског дискурса Црњанских романа дешавају и тектонска померања у његовој поетици. Идентификацији приповедача и јунака у *Дневнику о Чарнојевићу*, следује роман *Код Хиперборејаца*, у коме је удвајањем Ја-приповедача, у двама временима приповедања, начињена дистанца, која приповедање чини непоузданим, јер се Ја из једнога времена (о коме се приповеда) појављује у другом Ја (које приповеда) нужно као фикција и као самоспознаја о тој фикционалности. У *Роману о Лондону*, прича је, наизглед, у трећем лицу, а дистанца се увећава, јер је Ја (које своје доживљаје, као основу, обликује у роман) измештено у Он-Рјепнина (главног јунака романа). Међутим, стални „упади” приповедачког Ја (писца романа) у роман, симптоматични су, пошто показују да постоји некакав недостатак, због кога је потребно стално интервенисати. Како јунак, на махове, нестаје из приповедања, или се претвара у утвару-авет, интервенција је неопходна да би се та авет отеловила и у роману задржала упливом приповедачког Ја. То значи да је, са једне стране, потпуна фикционализација јунака немогућа, док, са друге стране, приповедачко Ја у роман ступа искључиво у

³⁷⁸ „Ујехал – виче неко у једном вагону подземне железнице у Лондону” (Црњански 1971 I: 9); „*Egalité*.

Fraternité – чујем како неко виче, немо, у једном вагону подземне железнице, у Лонодону” (Исто); „„Чорт. Чорт“, – викао ми је у уши неко” (Црњански 1971 I: 10).

³⁷⁹ „Јунак нашег романа је, тада, у тој огормној вароши, живео већ шесту годину, па је научио добро, како се хвата место, а пошто не жели да купи новине, јер је и то за њега сад скупо, у последње време, занима се читањем огласа у вагону” (Црњански 1971 I: 79); „Почетком месеца августа, поменуте године, у возу који иде до Атлантског океана, на западу Енглеске, међу путницима, био је, дакле, и један Рус. Јунак нашег романа, који се звао Николај Родионович Рјепнин (курзив Ђ.Р.). Он, у Енглеској, никад није рекао, ни признао, да је књаз. Признавао је само да је био (курзив Ђ.Р.) капитан. Царски емигрант” (Црњански 1971 I: 256).

моментима када је лишено моћи фикције, па се и не може раскривати другачије до као Ја приповедања, као пост-модерно откривање наличја приче, у виду детаља који су везани за технике приповедања. Такође, губитак контакта са модернистичким јунаком, који је ограничен на свој епохлни статус, док приповедач поседује увиде у ту ограниченост, прецизира наведени однос у смеру немогућности да се потпуно замисли и оствари модернистичка конфигурација приповедања. С обзиром на то да модернизам протажира мит о јединствености јунака, али и о оригиналности аутора, препознато слабљење моћи да се јунак и роман сасвим фикционализују показује да је Црњански и те како осећао да је епоха у коју је закорачио и коју је својим позним приповедањем обликовао, епоха смрти аутора. Јер, једна од улога, коју Лондон жели да додели Рјепнину, јесте и улога авети-писца, „ghost writer”-а: „Могао би да постане оно што се у Лондону назива: „авет“ писац, *ghost writer*. Да пише, анонимно, о лову у Сибиру, за другога. Да пише о Кавказу, за другога. То се у Лондону добро плаћа” (Црњански 1971 I: 232). Понуђена улога, на први поглед, открива да је и Рјепнинов статус у роману аветињски, вампирски, на шта смо већ указали, али она открива и могућност да се исти статус може пренети на приповедачку самосвест у роману, јер и приповедач, остајући без поузданог тла модернистичког ауторског самопоуздања, постаје авет и, што је још важније, постаје анониман.³⁸⁰ Ипак, ако је приповедач романа

³⁸⁰ Немогућност да се модернистички роман конституише приповедачевим саморазумљивим поуздањем у епохалну стабилност поетике, што би значило да између јунака и приповедача нема „сметњи на везама”, доводи нас до ситуације у којој приповедач непрекидно мора да „брани” и присваја за себе модернистички статус сопственог романа и модернистичко „заједништво” себе и јунака приче („Јунак *нашег* романа”). Борба да се суицидом избегне дискурсу мегалополиса (Лондона, ђавола) није само егзистенцијална борба јунака у причи, већ је такође и борба приповедача да се задржи у модернистичкој поетици приповедања. Јер, колико Лондон нагриза Рјепнина и „тера” га да несвесно пристаје да буде у дискурсу којим је окружен (као Океаном) са свих страна, толико је и модернистички приповедач нагрижен ониме што мора да види и да чита у епохи из које својим романом проговара, а што неминовно утиче и на његов (модернистички) литерарни дискурс у целини. Задржавати се у модернизму онда када приповедачка свест јасно препознаје да је то поетика на умору, значи начинити од себе и од свога јунака авети које истрајавају у нечему што пролази (или што је већ прошло, па се *о том прошлом* и пише као да је сада). Стереотипно дозивање жанра, епохе, поетике, идентичним реченицама и фразама на које се приповедач непрестано позива води нас ка стереотипним моделима књижевности и писања у мегалополису – ка жанровској књижевности: „Писац-авет је симптом прожетости економије и писања која се објављује у последњем роману Црњанског кроз непрекидно анализирање Рјепнинове књиге о лову из угла економске оправданости тог писања. Отуда је јасно да лик књижевности Мегалополиса, за разлику од класика које цитира Рјепнин, мора бити обликован у форми (анонимне) жанровске књижевности. Ако класици посредују скривено искуство непромењивости-у-времену, жанровска књижевност наступа као вечито враћање новог, па отуда најдоследније документује своју блискост са модерношћу као вечитом производњом новог. Управо зато је важна Рјепнинова напомена којом кнез наглашава доминантан жанр модерних времена: „Сада је време криминалистичких романа“ (232)” (Влаушић 2011: 259). Црњансков роман мора да „попусти” и да се одазове епохи (коју, као и Рјепнин, „чита”) тако што ће своју причу обликовати и у духу детективског и криминалистичког жанра, али он мора и да се *одупре* и да не пристане на то да *Роман о Лондону* буде детективски или криминалистички роман. У том унутрашњем отпору, на самој граници трауматичног дозивања приповедача и јунака, који је час анониман и стереотипно преозначаваан, а час је аутентичан, именован и „осамљен” у Лондону, конструише се аветна слика модернизма, прозирна и готово нестала, али и даље присутна у контурама које назначавашу границе некадашњег ексклузивитета једне поетике која је, на својим почецима, искуство књижевности трансцендирала са самопоуздањем да ће то искуство изменити (преобразити) свет, а не да ће свет мењати и урушавати то искуство. Црњански добро зна да је анонимност простор у који се уписује нестанак модернистичког јунака и простор у коме се дестабилизује позиција модернистичког аутора. Зато је тај простор и насељен жанровским стереотипима у којима се једначе преживелост модернистичке поетике и наступајуће доба које књижевност претвара у производ. Међутим, постојање у анонимности (и свест о том постојању) нагони приповедача да још интензивније наглашава и дозива име јунака, те да један од кључних аспеката сукоба са Лондоном буде

авет-писац, за кога он пише и коме је (или чему) подређено писмо *Романа о Лондону*? Одговор на то питање не може се одмах уочити, јер је потребно да он, приповедач, остане сакривен (то јест да остане у жељи своје сакривености), како би се приповедање одвијало до краја, али у *Другој књизи Сеоба* тај одговор је очигледан. Приповедач не може да настави роман када Павле Исакович, упркос томе што и у себи препознаје илузорност својих метафизичких идеала, наставља да верује у њих. Заокружење романа иде у два правца. Павле Исакович се враћа на почетак (што је понављање смисаоне и формалне структуре *Сеоба*), а приповедач довршава роман прекидом, волшебним нестанком докумената на основу којих би причу наставио. На месту где нестаје моћ модернистичке фикционализације појављује се надређеност документа од кога приповедање сада зависи. У *Роману о Лондону* тај поступак није огољен, јер је потребно да се сачува илузија да модернистичког приповедања и даље има, иако нам метафора егзистенције *као театра*, на почетку, већ сугерише да је такво приповедање, у епохалним околностима у којима се одвија, и после *Друге књиге Сеоба*, тек подражавање, играње улога, као метаморфичких функција. Ипак, значај документа није тиме умањен, већ је само премештен, укључен у само приповедање и постављен на симболичку равн догађаја у роману (то нам говори да се документ у последњем Црњанском роману уводи у приповест не као спољашњи оквир, којим се одређује трајање и поузданост приче, него као саставни део онога о чему се приповеда). Ако Рјепнин мора да нестане, то се дешава зато што приповедач не поседује моћ да његову смрт искаже као суицид. Он губи право да зна и да опише околности у којима би нам било јасно шта се заиста догодило са кнезом Рјепнином. Постоји, дакле, нека надређена дискурзивна моћ, која и јунака и приповедача онемогућава, а то је управо *документ*. Парадоксално је да Рјепниново затирање трага за последицу има *остављање трага*, као документа о свом даљем постојању негде где он заправо није:

Прво је посетио агента Ординсковог, за станове, који није био далеко. Исплатио је кирију за октобар, лично. Рекао је да се Ордински враћа тек крајем октобра, али да он мора да отпутује у Париз, пре тога. Одлази у Париз, а затим, у Алжир. Добио је дозволу тромесечног боравка, у Паризу. Враћа се тек на зиму. Биће им захвалан, ако му, почев од јануара, нађу, ту, близу Ординском, неки сличан стан.

Три дана је, затим, обилазио канцеларије, где се издају пасоши. Имао је пољски, избеглички, пасош, и, бојао се да неће моћи изићи, са острва. Вратили су му пасош. Могао је да отпутује [...]

Припремио је затим и писма (курзив Ђ.Р.). Једно за Комитет. Једно за руску цркву, са великим пакетом грамофонских плоча. Шаљапина. Чувену плочу о Васкрсенију, нарочито омиљену међу емигрантима. Јављао је просто, у две три речи, да одлази у Париз. Слична писма добили су и госпођа Петерс, и госпођа Фои, у Корнуалији, па и његова сународница у Ричмонду. (Црњански 1971 II: 356-357)

борба око имена, које Лондон жели да промени, а на шта Рјепнин никако не пристаје, јер „Када лице и име буду захваћени урбаним метаморфозама, када њихова уочљивост и непромењивост буде доведена у питање, тада ће се на обзору безименог и безличног субјекта појавити и оне вредности које ће он консеквентно морати или да отпише, или да их потврди на најдраматичнији начин” (Владушић 2011: 294). Драматичност овог потврђивања јасан је сигнал да је на делу *борба за модернизам*, пошто се осећање поетичког губитка надомешта грчевитом учесталашћу позивања на јунакову субјективност, на његово име и лик: „На месту анонимности налазимо, с једне стране, претерано афирмисану и проблематизујућу субјективност, а са друге плурализујућу вишеструкост становишта” (Хачион 1996: 268).

Моћ документа укида слободу приповедања. Када је Рјепнин у писмима оставио траг о свом одласку у Француску, а потом у Алжир, па макар да је то учинио са најмањим бројем исписаних речи, свега две-три, документ постаје сведочанство на које се мора рачунати и које се не сме пренебрегнути, без обзира на то што приповедач сугерише да су документи имали искључиву намену да се сакрије Рјепниново самоубиство. Догађаје у роману Црњански није изместио, као у *Другој књизи Сеоба*, „уназад”, за двеста година, већ у себи блиску (и, на неки начин, своју, сопствену) прошлост. Али, који год да је размак у питању, свако приповедање јесте извештај о прошлом и у новом епохалном контексту, до кога после *Друге књиге Сеоба* долази, обавезано је документом. Ситуација је крајње парадоксална. Читалац готово да нема сумње да се Рјепнин утопио, све околности и читав роман говоре у прилог таквом исходу. Али, приповедач је тај који ствара „потешкоће”, јер, након Рјепниновог нестанка, он буди сумњу тиме да је готово немогуће да тело, с обзиром на временске прилике, није избачено на обалу, или да нико није чуо пуцањ. Налазећи се у власти документа, који се активира када Рјепнин у њему остави траг, приповедач мора да створи недоумицу, да допусти обе могућности и да свог јунака испрати само до обале, јер је та обала, линија Океана, граничник и за приповедача. Не може се знати шта се даље са Рјепнином дешавало и куда се отиснуо, а обала је крајња тачка до које приповедање може доспевати, јер је са те обале све могуће, и самоубиство и одлазак у Француску, па можда и даље, у Алжир, у Легију странаца. Отуда, и необична, последња реченица романа: „Само је са светионика, на висини те велике стене, којом се парк завршавао, треприла једна светлост, целе ноћи, као да, ту, земља показује неку звезду” (Црњански 1971 II: 383). На крају и није више битан јунак и његова судбина, јунак је за приповедање изгубљен, па се и роман мора завршити ауторефлексијом самог приповедања. Ономогућено да *казује* о јунаку, и да ступи у простор слободне фикције – у метафизички простор, приповедање може, заустављено на самој граници Океана, на висини велике стене којом се парк завршава, једино још да *показује*, а то што показује јесте празно место приповедне жеље, не више као несумњиви знак трансценденције Вука Исаковича – звезда Даница, нити као утешни поглед Рајића-Чарнојевића окренут небу, већ као *звезда у Океану*, посредовани, рефлектовани знак, кога „као да” има. Ако се *Друга књига Сеоба* завршава приповедањем које одбацује бајку, *Роман о Лондону* завршава се као бајка о приповедању – бајка о самоубиству. Идеја суицидалне метафизике неминовно се осипа и троши. Модернистички суицид, као једна од најважнијих дистинктивних поетичких тачака модернизма, почиње са Достојевским и са жељом да се приповедање упише у простор неповратности, у тренутак када биће, које већ пребива са друге стране, мисли сопствену смрт. Последња Рјепнинова мисао, мисао о враћању, не може, међутим, да собом обзнани истину смрти, која би, по логици модернистичког приповедања, морала постојати ако је решен на суицид. Она је такође посредована, будући да у *Роману о Лондону* нема аутентичног повратка сећању ни за јунака, нити за приповедача, него је у оба случаја сећање ослоњено на документ и зависно од документа, од читања оног дискурса који је и роману и јунаку надређен.

6.3.4. Не-срећа и не-повратност суицидалног чина

Воља за самоубиством не припада Рјепнину, иако делује да је то једина константа, непроменљива и непомерива идеја романа. Она припада некој вољи која Рјепнинову колебљиву, руску вољу, себи подређује и истрајава, на дну његовог бића, чак и онда када

кнезу изгледа немогућим и непредстављивим да ће извршити самоубиство док, испуњен осећањем потпуне среће, лепи тапете у стану Ординског:

Никад дотле, у животу, није био тако задовољан – бар му се тако чинило. Неколико дана, у тој тишини, осетио је потпуну срећу. Био је уверен да ће до краја септембра, сасвим сигурно свршити тај посао. *Оно, што је било лудо, и помислити, после тога, било је да ће се убити* (курзив Ђ.Р.). Не преостаје му ништа друго. Својој сународници није био рекао да он ради тај посао, него неки радник, који долази само пре подне. А собарици, Мери, рекао је, да су се он, и Ордински, о том договорили. Знао је, да ће то завршити самоубиством, сасвим сигурно, али је сад осећао пуну срећу човечијег живота, *и ако је то било невероватно* (курзив Ђ.Р.). Чинило му се да је, исто тако невероватно, и немогуће, да се човек, после тога, може убити. Мери је рекао, да је такав посао његов: *hoby*. (Црњански 1971 II: 343, према Радовановић 2017: 158)

Невероватно је, за Рјепнина, да човек који осећа потпуну срећу изврши самоубиство. Ако је невероватно повезати суицид са срећом, онда Црњански у *Роману о Лондону*, јасно одступа од раномодернистичке идеје да својевољна смрт јесте пут ка срећи, управо када је суицид логичан, то јест када је одабран да потврди вољу онога који се убија како би створио услове за нову и ужасну слободу. Ничеова крилатица је „Умри у право време!”, а „својом смрћу умире онај који се сам одлучује за њу (курзив Ђ.Р.), победоносан, окружен онима који се надају и заветују” (Ниче 2005: 68),³⁸¹ док код Достојевсковог Кирилова осећање задовољства собом и потпуне смирености, безбрижности, расте како се тренутак суицида приближава. Раскидање везе између самоубиства и среће показује да се суицид догађа

³⁸¹ У Сиорановој интерпретацији тај захтев изгледа нешто другачије, а у духу је (опет) Ничеовог става да *мисао о самоубиству* представља утеху и излазак „из многих страшних ноћи” (Ниче 2016: 69): „Мислити на самоубиство је благотворно. Нема теме која више смирује: лакне нам чим је начнемо. Размишљање о њој ослобађа нас готово колико и сам чин. Што се више налазим на ивици тренутка, то ме више перспектива да се од њих заувек одвојим *поново укључује у постојање* (курзив Ђ.Р.), ставља у равноправни положај са живима, даје ми извесну часност. Ова перспектива без које не могу извукла ме је из свих утучености, и више од свега омогућила ми да преживим она раздобља у којима нисам био киван ни на кога, у којима сам био савршено задовољан. Без њене помоћи, без наде коју улива, рај би ми изгледао као највеће мучење. Колико сам пута себи рекао: да нам није помисли на самоубиство, овога часа бисмо се убили!” (Сиоран 1991: 70-71). Ако је за Сиорана сама помисао на суицид довољна да буде утеха (срећа) и залог даљег постојања са том мишљу уз себе, онда је Рјепниново чуђење утолико веће што он *мора* да се убије а не може да живи срећно са мишљу *да би се могао* убити. Примораност на чин показује да се суицид више не може поуздано ситуирати (и учинити аутентичним) унутар јунакове жеље која се развија (доследно) до чина, него се мора извести да би се коначно доказало да га има. Када доказни поступак, на крају романа, не успева да утврди са сигурношћу да је до суицида дошло, тада суицид и не постоји, јер се није могао оспољити у јунаковој жељи. Иако нам делује да је та жеља свеприсутна и да Рјепнин ниједног тренутка не напушта своју идеју о самоубиству, сама чињеница да он не може да поверује да ће се, након осећања потпуне среће коју је искусио у Ординскомом стану, заиста убити, јесте „сигнал за узбуну”. Уколико је жеља аутентична, она не мора (мада, наравно, може) бити до краја реализована да би човек био утешен у њој. Уколико, међутим, срећа долази у сукоб са чином, уколико му се одупире, онда то и није срећа некога ко је истински пожелело самоубиство (и утешило се у жељи), него је то срећа некога ко би желео да живи, ко пита о месту среће у животу (*ту*, а не *тамо*), а *мора* да се убије. У истом смислу и на исти начин могли бисмо (са Ломпаром) тумачити и однос између приповедања и приче (као однос између жеље и смрти): „Откуд завршетак Романа о Лондону није смрт приповедања него самодефинисање приче, он је *знак раскида између њих* (курзив Ђ.Р.). Смрт увек припада приповедању, и његовој жељи, али као део егзистенције у њему, не као укинуће или заустављање него као интензитет у причи” (Ломпар 2005: 360). Ако постављамо питање: „где је жеља кнеза Рјепнина?”, морамо исто питање поставити и приповедачу у роману: „где је жеља приповедања?”.

изван воље самоубице, односно да је суицидална воља туђа воља, па се не може бити срећан ако се не умире својеволно. Срећа је пролазни тренутак, илузија, јер Рјепнин зна „сасвим сигурно” само две ствари. Једна је да ће се убити, а друга да ће тај привремени посао лепљења тапета, који у њему изазива осећање апсолутне среће, бити завршен до краја септембра, после чега му не преостаје ништа друго до да себи одузме живот. Са знањем о извесности самоубиства више не кореспондира знање о акумулацији среће, већ знање о привремености, варци среће. Насупрот сигурном знању о суициду и довршетку момента испуњеног срећом, привремено је и самообмањујуће бити срећан, а не убити се, јер му се то чинило *невероватним*. Иако парадокс делује тако да нас враћа ничеанском задовољству у избору своје смрти, сама чињеница да је та срећа, коју је осећао, краткотрајна, илузија: „бар му се тако чинило” да је био потпуно срећан, доводи нас до тога да не само што је самоубиство неспојиво са срећом, него срећа уопште и не постоји у овом роману који мора да поставља питање: „Где је ту срећа?” (Црњански 1971 I: 15). Када се слична питања од одлучујуће важности за метафизички статус јунака, постављају у Црњанској модернистичкој прози, на пример у *Дневнику о Чарнојевићу*: „Где је живот?” (Црњански 1996: 125), изостаје прилог *ту*, јер се за смислом трага изван простора који је искуствено доступан, а писање (самоисписивање) обликује егзистенцијално искуство тако што га, поверењем у трансценденцију, отвара недостижном и ванискуственом, у коме се налази утеха и у смрти. Рјепнин, међутим, пита „Где је ту срећа?”, што значи да се за трансценденцијом може трагати једино *ту*, па ако среће нема *ту*, у Лондону, у животу, нема је ни у смрти (самоубиству), јер је непрелазна граница која дели два света. Два света не постоје, све је Лондон, али је потребно да Рјепнин верује у постојање границе и у постојање оносветности да би извршио самоубиство. Још од Платонове *Државе* та граница (линија) двају светова фигурира као метафора, помоћу које се приказује подвојеност физичког (видљивог) и метафизичког (умног, идеалног):

– Замисли, дакле – рекох – да, као што смо рекли, има два посебна бивствовања. Једно од њих краљује у роду и регији умног (noeton), а оно друго у роду и регији видљивог (horaton) [...]

– Представи их онда себи, као да би то могло бити, једном линијом подељеном на два неједнака дела, па сваки од тих делова подели опет на исти начин; род видљивог и род умственог (ноуменалног). Тада ћеш, с обзиром на мемеђусобни однос њихове јасности и нејасности, у сфери видљивог, тј. у оном другом делти, прво добити копије (eikones). *А копијама најпре називамо сенке (skias), затим нестварне ликове (ta phantasmata), у води. и у стварима које имају густу, глатку и сјајну површину* (курзив Ђ.Р.), и све што је такво, ако разумеш [...]

– Гледај сада како би требало поделити оно умно (noeton).

– Како?

– Овако. У једном подручју умног, душа, – третирајући као ликове ствари које су представили ка копије – бива присиљена да истражује из хипотеза (ex hypotheseson), не према почетку и ономе што је прво (arche), него према ономе што је на крају и завршетку (teleute). У другом подручју умног душа напредује из своје хипотезе према нехипотетичком почетку, не служећи се копијама као у претходном подручју, него истражује ослањајући се на идеје по себи и уздиже се до њих. (Платон 2002: 202-203)

Рачунајући са метафизиком, са светом идеја, који је другост искуственог света, Платонова дијалектика се креће од хипотетичког, као копије створеног (живог света), преко

прве области ноуменалног, где је хипотеза још увек потребна, до друге области, из које се у повратку, мисао ослобађа хипотезе и искуство обликује нехипотетички. У том процесу архајско се уцеловљује у новом почетку, у коначном и неопозивом повратку који свет преображава и сједињује га са метафизиком:

– Онда тако схвати и оно што сам говорио о другом подручју онога што је умно, до којег може доспети само логос, и то уз помоћ дијалектике (to dialegesthai), не употребљавајући хипотезе као почетке или као оно што је прво, него само као хипотезе, као полазне тачке за напредовање до онога што је нехипотетичко, до правог почетка свих ствари. (Платон 2002: 204)

И Друга књига Сеоба и Роман о Лондону имају, на своме довршетку, идеју повратка (месту порекла), као идеју која лежи у основи чинова (или нечињења) којима се ови романи завршавају. Павле Исакович одбија понуду самоубиства, јер верује у повратак „да се са њом (руском армијом – прим. Ђ.Р.), а не аустријском армијом, врате на турску границу. Хтео би да још једном, види, пре него што сконча, Цер, брдо, под којим се родио” (Црњански 1966 III: 449). Међутим, и код Павла Исаковича је та вера већ „окрњена”. Он не верује у потпуни повратак, него у повратак на границу (линију), на место са кога се, у роману, пошло у Русију. Ако је Павлов идеал одласка поништен доласком на место о коме се, код Вука Исаковича, само сања, он жели да сачува архајски простор повратка, тако што ће га оставити са друге стране. Иако је Павлов захтев сасвим апсурдан и не постоји никакав разлог да у њега верује, то што је у бићу сачувана макар и илузија повратка, омогућава му да не пристане на самоубиство. Код кнеза Рјепнина је и та последња илузија, одбачена, јер му се у глави, као коначна мисао, на путу ка Фокстоуну, појављују уломци разговора са чиновником америчке амбасаде, у коме Рјепнин свесно одбија прилику да оде Нађи, у Америку, али се осврће и на могућност повратка у Русију: „Кад би могао, сутра би се, у Русију, вратио. То је немогуће (курзив Ђ.Р.)” (Црњански 1971 II: 381). Рјепнин, дакле, препознаје немогућност повратка (као што препознаје и илузорност промене коју би требало да му донесе запућивање у нов простор, обећани континент – Америку), али се самоубиством, ипак враћа – чему? Враћа се Русији, само што та Русија не може бити тачка аутентичног повратка, јер је метафизички простор одласка и повратка немогућ, па ни дијалектика овог повратка Русији није преображавање копије и хипотезе у изворност и нехипотетичност почетка, него је управо потврда да је место повратка постало копија, документ, слика, с обзиром на то да одлука о суициду бива коначно преломљена читањем књиге са илустрацијама Санкт Петербурга, коју кнезу поклања гроф Андреј Покровски:

Што је било најгоре, а нешто ново у његовом животу, то је била та хладноћа којом се спремао да учини крај себи. Као да се радило о некој комедији. То је било почело откад је добио, од графа Андрије, ту књигу, за коју му Покровски рече, Санктпетербург, књаз? – Венеција севера! Најлепша варош на свету! (Црњански 1971 II: 348)

6.3.5 Лондон (ни)је тело – сексуалност, старење и смрт као опсењујући знаци дијаболничког дискурса

Ако је хладна решеност на суицид нешто ново у Рјепниновом животу, то значи да истрајност у намери не припада њему, јер је његова воља, као и воља Павла Исаковича

колебљива и краткотрајна. Ломпарово становиште да Павле Исакович своју колебљиву вољу мора да надомешта „симулацијом сопствене истине” (Ломпар 1995: 23), што му је потребно „као подлога за привид метафизичке конструкције која се *не живи*, већ *прича*” (Исто), важи и за Рјепнина, с тим да у Рјепниновом случају симулација сасвим преузима јунака, не остављајући ни трага оној аутентичности која код Павла, ма колико да је кратког трајања, заиста постоји.³⁸² Поникла на аутентичном осећању заједништва са националом, Павлова симулација чува у себи оно зрно истинског (аутентичног) сажаљења, иако на тој подлози рефлексија хипертофира и шири се до лудила и до апсурда. Рјепнинова охладнелост, са којом прима суицидални налог, показује да аутентичност не пребива у суициду (то нам је већ саопштено у *Другој књизи Сеоба*), него да суицидални дискурс може да насели тек оно биће које је довољно испражњено и хладноћом припремљено да у себи прихвати такву понуду. Уколико је преусмеравање Рјепнинове пажње на телесност начин да се Рјепнин обмане и да се укаже на то да се кнез може само чудити пред оним што превазилази његову модернистичку фигуру, телесност (сексуалност) је такође и начин да се Рјепнин одвоји од Нађе, а то удаљавање Црњански представља постепеним хлађењем, „снижавањем температуре” у њиховом односу: „Ни та тишина и мир у кући, не трају, међутим, дуго. Нађа, жељна бар љубави, у том бедном животу, примећује да јој је муж охладнео и према њој. Пита се у себи, да ли је можда жељан неке друге жене, или почиње да стари. А зна да, опет, мисли на самоубиство” (Црњански 1971 I: 42). Бити хладан према Нађи значи мислити на самоубиство. У сукобу двеју другости између којих Рјепнин бира, да би изабрао ону у којој његово биће престаје да постоји, и охлађено се управља туђом вољом ка суициду, захваљење у односима са Нађом пропорционално је увећању жеље за самоубиством:

Између њега, кога „не привлачи...више ни секс“ (279), и ње, „жељне коита“, која је „била... толико полудела да није, ни приметила колико је, – иако то крије, – њен муж охладнео, и, далеко од ње“ (505), настао је зјап: кнез се не уклања само од секса, јер одбија ђаволов удео, него се, одмакавши се од Нађе као љубави, примиче *хладноћи* [...] Као што ђаво, оглашавајући дух доба, нуди секс *уместо* љубави, тако кнез постаје сродан са истином (о) љубави *уместо* секса: *уместо* тела, он нуди идеју (о) љубави. Нађина судбина показује како он спој тела и љубави *премешта* у прошлост, у свет успомена, у пређашње постојање. У Нађи-као-љубави, кнез не може волети себе у *другом*, као што она није ни идеја (о) љубави, истина као скривени темељ саме љубави, већ је Нађа *само* љубав-и-тело, чак љубав-и-секс, и, у највећем изазову, љубав-и-бестидно, зато што је Нађа увек биће, задовољство тела и задовољство душе, двоструко уживање: као таква, она је љубав за *другог*, *други* као љубав, док је Рјепнин – заведен *демонском понудом*, дубински заведен смрћу – постао идеја љубави, а не љубав. (Ломпар 2000: 113)

Зашто Нађа, која зна да Рјепнин поново мисли на самоубиство, упркос том знању, трага за неким другим „можда” разлосима који би објаснили његову охладнелост према њој? Као да жели да знање о самоубиству потисне, Нађа изналази алтернативе које се том знању супротстављају. Потискивање је знак да Нађа, за разлику од Рјепнина, као

³⁸² Ломпар притом Павлову симулацију не види као просто надомештање аутентичног саосећања, већ као нешто што је управљено против тог осећаја. Ако је симулација начин да се испуни простор празне аутентичности, онда симулација (као празнина) кореспондира са празнином коју испуњава, бивајући и сама „управљена против те метафизике” (Ломпар 1995: 22).

равноправни такмац ђаволу прозирности, има увид у истину Рјепниновог суицида, коју Рјепнин не поседује. Она заправо зна да Рјепнин има да бира између ње и самоубиства, што Рјепнин не зна, јер мисли да би могао и да се убије и да спасе Нађу: „Рјепнин је био решен, и даље, да, октобра месеца, учини крај свему томе, и себи. Самоубиством. Чему даље да живи? Чекао је, као што је то обећао, да чује, да се Нађа сместила код своје тетке, и, да буде сигуран, да је спасена, и неће завршити као просјакиња у Лондону” (Црњански 1971 II: 325). Међутим, питање слободе које роман поставља од својих првих страница, изостављајући у познатом геслу Француске револуције реч „Liberté” (Слобода):³⁸³ „Egalité. Fraternité – чујем како неко виче, немо, у једном вагону подземне железнице у Лондону” (Црњански 1971 I: 9), подстиче сумњу у могућност да чак и поседовање знања о истини суицида, у Нађином случају, две другости доводи у позицију борбе, јер би тада борба са плана тематског оквира који роман зацртава као борбу Рјепнина и Лондона, била пренета на сукоб Нађе и Лондона, чији је улог сам Рјепнин.³⁸⁴ Тиме би роман задржао своју модернистичку позицију, јер би, упркос изневеравању теме коју сам успоставља, и даље био роман о сукобу. Ако Нађа зна да кнез опет мисли на самоубиство, а ипак себе покушава да убеди да Рјепнин можда мисли о другој жени или о старењу, онда ни она не одговара изравно суицидалном изазову, већ допушта да се манипулација ђавола прозирности врши и на њој самој. Оно што мисао о суициду замењује мора тој мисли бити опречно, како би представљало противтежу. На првом месту, претпоставка о другој жени (Нађа је испрва љубоморна и на жене о којима јој Рјепнин говори након што започне посао у обућарској радњи), јесте претпоставка да у Рјепнину још увек постоји сексуална жеља, а жеља је супротна хлађењу бића решеног на самоубиство. На другом месту, Рјепнин би могао мислити о старости, а не о суициду. Када имамо у виду да је је старење један од основних мотива, којима кнез у себи правда намеру да се убије, онда је доиста парадоксално да би у Нађиним размишљањима старост могла бити алтернатива суицидалном знању. Ипак, и сексуалност и старост имају заједнички именитељ, а то је – *тело*. Док сексуалност бива истурена као „лажни знак” који обликује епохални дискурс *Романа о Лондону* тако да се Рјепнин Лондону супротставља као неком новом свету перверзности, у коме треба сачувати сопствено тело од секса, старење је знак распадања тела и смрти, као и свих оних пракси које Лондон предузима да себе очисти од смрти, од оних који су на прагу умирања, стараца, и од мртвих тела, лешева:

Све те сардине, које пакују, свако јутро у возове, испод земље, и возе у Лондон, сврше, тако. Имају исту судбину. А живе, кад се старост ближи, у страху. Живот је увек исти. Устаје се, трчи на станицу, стоји се, слепљено, тесно, у возу, па се излази, аутоматски, из подземља, у Лондону. Трчи се у неки подрум, а враћа увече,

³⁸³ „У периоду након Другог светског рата, у свести и подсвести свих становника Лондона, наметнута је следећа конструкција: реч „слобода“ (liberty), замењена је речју libra (мера), у креирању „друштвено корисних“ чланова друштва и у уништењу идеје индивидуалне слободе” (Живковић 2012: 91).

³⁸⁴ Црњански одступа од раномодернистичке (ничеанске) идеје да је својевољна смрт највиши облик самопотврђивања, то јест највиши облик потврђивања слободе сопства – самоубиством „заувек сам неко” (Сиоран 1991: 67). Насупрот томе, изостанком појма слободе, на свом почетку, у револуционарном слогану, роман нам сугерише да одсуство слободе захвата онтолошко-егзистенцијални простор романа у целини, а да је, пре свега, везано за онај моменат у коме Рјепнин (као доследни јунак модернизма) сматра да ће суицидом *себе ослободити*: „Очигледно самоубиство може да изазове утисак снаге. Није лако убити се, за то је потребна безумна одлучност. Али, у стварности, самоубиство није израз снаге људске личности, њега извршава нељудска сила која уместо човека спроводи тај страшни и тешки посао. Самоубица је ипак опседнут човек. Он је опседнут тамом која га је обузела и он је изгубио слободу” (Берђајев 2011: 17).

после рада, четрдесет година тако. Оне, који застану, или као и тај Италијан падну, грчевито, њих брзо трпају у земљу, или спаљују. Велики, лондонски крематоријуми, на гробљима, раде непрекидно. Са пењима које имају температуру, такву, да лешину претварају у ситан пепео, за неколико секунди. (Црњански 1971 I: 189)

Рјепнинов цинизам, док говори о начинима на које Лондон поступа са остарелима и мртвима, показује да он зна да је разлог том поступању зазирање од старости и од лешева, због чега и не жели да, као старац, заврши у неком од домова или као просјак на улицама Лондона, нити као мртац у крематоријуму, у лименој кутији у којој се кремирани остаци похрањују – „Неће он завршити, у Лондону, у олуку” (Црњански 1971 II: 277). Делује, отуда, да је кнежева жеља за самоубиством оправдана, јер је и њен разлог задржан до краја: „Узалуд би чекао и одлагао. Све ће бити још горе. На то га је наводило, и све оно, што је, тих, последњих дана у септембру, у тој кући, доживео. А најгоре је било, да је осећао, да ће остарити, кроз годину две, нагло” (Црњански 1971 II: 353). Уколико би суицидални разлог, старење у Лондону, који се у кнезу открива с почетка романа био задржан и на самоме крају, онда би истрајност суицидалне жеље припадала Рјепнину а не дискусу Лондона (ђавола). Међутим, Лондон ће, опробаним средством - журналима, у једном тренутку, за кнеза неприметно, изменити суштину овога разлога и прилагодити га себи. У поглављу „Наше сестре кокоши и браћа свиње”, Рјепнин чита журнале у којима је приказан процес технолошки унапређеног товљења, клања и припреме за храну животиња: кокоши, телади, јагањаца, свиња:

Рјепнин чита, разрогаченим очима, како на тим фармама, долази до хистеричних међусобних, борби, пернади, пре смрти, до лудачког чупања перја, туче, хаоса. У страху од смрти. Број заклане живине, међутим, расте. Има да достигне, идућих година, број целокупног становништва британских острва. За сваког становника, по једна кокош у лонцу. (Црњански 1971 II: 19)

То, да ће баш у години Рјепниновог самоубиства, број заклане живине достићи број становника британских острва, указује на скривену намеру ђавола прозирности да, путем журнала и идентификације људи са закраним животињама – сваки човек је једно мртво, одерано тело, измени, скривено, у Рјепнину, разлог самоубиства, те да страх од старости због кога се треба убити не буде више страх од тога да ће завршити на улици, као просјак, или у крематоријуму, чиме би Рјепнин разлог сачувао за себе као опозит ономе што Лондон чини са старима и мртвима, него да страх од старости постане зазор од сопственог претварања у месо, то јест у распаднути леш.³⁸⁵ Небројивост бића, ствари и космолошких

³⁸⁵ Према Јулији Кристевеј, страх од распаднутог тела представља крајњи степен зазорности, будући да призор лешине директно утиче на гашење метафизичке жеље и укида *свест о међи*, то јест свест о подвојености телесног и нетелесног, физичког и метафизичког. Леш контаминира простор другости и отеловљује га у смрти: „Ту сам на међи свога положаја живог бића. Из тих се међа моје тијело издваја као живо. Ови отпаци пропадају да бих ја живјела, све док ми, кад их један по један погубим, од њих не остане ништа, а моје тијело читаво не падне с ону страну међе, *cadere*, леш. Ако смеђе значи другу страну међе, оно гдје ја нисам и што ми допушта да постојим, леш, тај најгаднији отпад, представља међу која се посвуда проширила. Није више до мене да избацујем, »ја« је избачено. Међа је постала објектом. Како да постојим без међа? Оно другдје које замишљам с ону страну ове садашњости, или о којем халуцинирам да бих у некој садашњости могла с вама говорити, о вама мислити, сада је овдје бачено, изазивајући зазорност у »мом свијету«. Оно је лишено свијета па се, дакле, ја *онесејешћујем*. У тој истрајној, сировој ствари, безочној под јарким сунцем мртвачнице, препуне смућених младића, у тој ствари која више ништа не означаје, те дакле ништа не значи, проматрам рушење свијета који је избрисао своје међе: несвјестица” (Кристева 1989: 10). Проговарајући кроз журнале,

циклуса – промена, којом се обесмишљава свет на крају *Друге књиге Сеоба*, закономерно делује у *Роману о Лондону*, само што у овом случају то више није небројивост оних који у смрти и старости нестају, већ је небројивост меса, лешина:

Никад му дотле није ни на памет пало (курзив Ђ.Р.), да се над црвеним, крвавим, *месом*, животиња, замисли.

А сад је и животиње видео, у мислима, *пored лешина људских* (курзив Ђ.Р.), као неки Килиманцаро у Африци. Колико јагањаца, оваца, волова, телади, зечева, срна, колико свиња?

Крвавих, закланих, смрадних, и у његовом стомаку? Колико, на целом свету, одераних, скуваних, печених животиња?

Тај изненадни ужас, то гађење (курзив Ђ.Р.), није осећао сентиментално, као Енглеz, него зачуђено, – као да се срео, са тим месом, *закланим и за њега* (подвукао Ђ.Р.), у једној шуми па му то иде у сусрет, на једној јединој, уској стази, изнад провалије. (Црњански 1971 II: 21)

Када се старење, као разлог суицида, изнутра квалитативно промени, онда се кнез свакако убија због старости и страха од недостојног умирања, али то више није страх да ће оставити себе у трагу метаморфоза, преображењем у просјака, можда, или у пепео у лименој кутији, него страх да ће, у смрти, оставити траг своје лешине да трули и заудара, попут меса животиња у журналима. Тај страх не само да изобличава кључни мотив за самоубиство, већ онемогућава и један другачији облик суицида, на који Рјепнин повремено помишља, поредећи себе са француским маршалом Нејем, а то је херојска, војничка смрт, која у *Другој књизи Сеоба* постоји, као иманентни облик суицида, равноправно са начином самоубиства који Павлу Исаковичу предлаже императрица. Рјепнин се не може убити као маршал Неј, командујући сам себи, јер ће, и ако скине све са себе и уклони све трагове, бити ипак препознат по мртвом телу које оставља.³⁸⁶

Ако се убије, и тако, негде, на излету, у некој шуми, узалуд ће пуцати у себе, поновивши фразу коју је, гледајући смрти у очи, његов најмилији Француз, маршал Неј, довикнуо војницима. Узалуд би сам себи командовао. Узалуд би, после толиких самоубица, и он приредио ту комедију. И кад би био празних џепова и без икаквих комадића хартије на себи, и кад би скинуо сваки траг са одела, или на шеширу, о томе, ко је, власти ће брзо открити то. (Црњански 1971 II: 353)

ђаво у Рјепнину подстиче ову зазорност и преусмерава његов суицидални наум ка уклањању сопственог леша, јер ако нема мртвог тела, онда је граница између двају светова „одржана” а самоубиством се потврђује опредељеност за метафизику у смрти. Рјепнин је, међутим, несвестан да таквим наумом и даље управља ђаво прозирности који на све начине мора кнеза да убеди у сврсисходност самоубиства. То је врхунац волшебне игре коју ђаво игра са Рјепником. Када би се Рјепнинова згађеност над лешевима других и над властитим лешом у самоубиству задржала, он би у себи освестио илузорност онога простора у који суицидом жели да доспе, а како нема илузија о простору у коме већ пребива, утеху би потражио у једином преосталом бићу у коме се, за њега скривено, објављује аутентично метафизичко искуство – у Нађи. Ђаво пак остаје надмоћан, прекраја (у Рјепнину) план о самоубиству и уверава га да је могуће *умрети без тела*. То не значи да је ђаво начинио грешку (коју сада мора да исправља), дајући јунаку у руке журнале због чијег би се садржаја Рјепнину могло згадити самоубиство. Напротив. Неопходно је уверити Рјепнина да је вешто избегао једну од препрека која би могла утицати на његову одлуку о самоубиству, а истовремено му, неприметно, скренути пажњу на ту препреку – на тело, тако да права природа демонског остане прикривена.

³⁸⁶ „Оба ова тела бивају постављена у напет однос са Рјепником, који је привучен телом коитуса и ужаснут телом смрти” (Ломпар 2005: 365), па „жеља урања у смрт, испуњава се смрћу, *ствара једно тело* (курзив Ђ.Р.) у којем смрт почиње да бивствује, и чини *све то* да би се дотакла Рјепнина” (Ломпар 2005: 367).

Вођено разлогом Лондона, а не разлогом Рјепнина, самоубиство се претвара у план да се уклони сопствено тело – леш, чиме се, међутим, не нестаје без трага. Нестаје се онако како Лондон жели, губитком тела а остатком у трагу – писму, као последњој метаморфози.

6.3.6. „Сметње на везама” – пост-модерно вишегласје *Романа о Лондону*

Да Рјепнин више не влада суицидалном идејом, доказује и то што са решеношћу да се убије не нестаје у њему и жеља да се преображава. Последња метаморфоза, коју Рјепнин жели, мада осећа узалудност такве жеље, јесте да постане млинар:

Та речица је, ту, у зеленилу густог шумарка, била сад мирна и глатка, као огледало небесно, са великим, старим млином на себи, у води, који се тумбе у води огледао. За потребе млинара који је ваљда ту и становао, додати су били прозори, високо, на том млину. Нико, без мердевина, не би у њих сад ући могао. Ни он, књаз, емигрант руски, ни кад би се у млинара, и Енглеза, претворио. Ти прозори су били, сад, заковани, као голубарници, под кровом у којима голубова више није било. Ни кад би пристао да не буде, књаз, и емигрант, не би могао, ту, да се претвори у млинара. Разлика је у томе, што се овде није родио, а чак и кад би се запослио, ту, брзо би га открили. Родио се у Русији? Није за њега, ту, место.

Ето, и кад би се Нађа вратила, и кад би пристали да он буде млинар, ту, не би, ни то, могао, а ипак би, то, за њих био спас у старости, као у некој бајци за децу. Није то посао за једног бившег секретара Сазонова. За њега је други посао. Зна се који. (Црњански 1971 II: 350-351)

Донкихотска модернистичка парадигма као да затвара круг на крају *Романа о Лондону*. Рјепнинова одисеја по Лондону и Енглеској започиње из кућице, на брду Мил Хил: „У том малом месту почела је ова прича коју ослушкујемо. Према имену судећи, то је морало бити неко брдашце на ком је, некад, ветрењача било. Ветрењача нема више тамо” (Црњански 1971 I: 15). У *Другој књизи Сеоба*, Црњански ће такође приказати обесмишљеност донкихотског позвања, најпре не дозволивши да Павле заиста погине у коњичком јуришу (што није подупрто документима, па је „можда” тако и погинуо), јер у Исаковичу бива докинут смисао херојске смрти, а затим, допуштајући да пред ветрењачом падне Марко Зимински, чиме се једна од метафизичких идеја романа – идеја иманентног самоубиства, достојанствене смрти у борби, двоструко негира, онемогућавањем да главни јунак пред ветрењачом погине и потврди модернистичко биће, у чињењу, изван себе који у то више не верује, и онемогућавањем да се погибијом доследног јунака – Зиминског, тај смисао и даље представља као трансцендентна вредност:

Присуство обесмишљене смрти у судбини Марка Зиминског – ветрењача и донкихотство – препознаје се променама смисаоних акцената у поновном опису те смрти на завршетку романа, јер ту израста друкчија перспектива од оне коју нуде структурна, мотивацијска и карактеризацијска образложења овог лика у роману. Када Зимински свесно и вољно пориче Павлов доживљај да је живот као ветрењача, онда он, нихилистичком димензијом која чини смешном и гротескном погибију са идејом, парадоксално афирмише Павлово изневеравање идеје. (Ломпар 1995: 106)

За разлику од *Друге књиге Сеоба, Роман о Лондону* не отвара се ка модернизму, већ ка раду модернистичког јунака у пост-модерном свету, у коме је донкихотски идеал избрисан и нестао од самога почетка. Као и Павле Исакович, и Рјепнин се, на крају романа, налази пред бајковитим пределом и бајковитом идејом да би било лепо, и као у бајци, живети, ту, као млинар. Али, Павле Исакович наставља да у бајку верује, док Рјепнин, у том погледу, нема илузија. Он зна да је то немогуће, јер тога никада није ни било. Чак и да се претвори у Енглеза, не би могао бити млинар, јер није рођен *ту*. Не бити рођен *ту*, па не бити могућ ни као Дон Кихот, јесте аутопоетичко „огољавање” у коме тема више није страност, у смислу емигрантске судбине јунака, него је то страност метафизичког знака једне другачије поетике која на те знаке више не пристаје. Рођен као „посмрче” *Друге књиге Сеоба*, Рјепнин је живи леш, *живој труп*, празно тело, вампир епохе коју као фигура представља. Из испражњене модернистичке парадигме претходног романа улази се у *Роман о Лондону* као у вакуум.³⁸⁷ Објављујући се у пост-модерном свету јунак на своје путовање подземљем Лондона мора поћи из белине, и то из белине гроба (као да Рјепнин у роман ступа из оних Андрићевих завејаних, непрепознатљивих гробова, с краја *Проклете авлије*):

У таквом, нечујном, разговору, били смо у том ћорсокаку стигли, до једног кућерка, завејаног, који се, између два хроста, белео. Као авет се белео. Личио је на колибу Ескимана у снегу. Чинио се аветињски кућерак, и зато, што је имао врата и прозоре, уоквирене у црно. И тога има тамо. Кућа окречених у бело, а уоквирених врата у црно, уоквирених прозора у црно. Окречен гроб.

„Смотрите”, – чујем како ми шапуће неко.

Нема таблице изнад те куће. А како би је и могло бити? Ко би могао да, на таквој таблици, испише места једног брачног путовања, које је, на Азову, у Керчу, започело, па се у Алжиру наставило, па у Милану, па у Прагу, па у Паризу, па се, ето, завршава у Мил Хилу.

Та кућа је, као што видим, – безимена (курзив Ћ.Р.). (Црњански 1971 I: 17-18)

Да би причу започео из белине, куће-гроба, у коју су смештени јунаци: „У том малом месту почела је ова прича коју послушћујемо” (Црњански 1971 I: 14), писац најпре мора да створи предуслове, да обликује (то јест да потврди) свет у коме ће се таква прича надаље исписивати. Прва реченица романа, која је парафраза Шекспировог *Магбета*, о свету као позорници, казује нам да се „Сви писци романа углавном слажу када је реч о свету у коме живимо” (Црњански 1971 I: 9). Ако се сви писци романа углавном слажу око тога да је свет у коме живимо позорница „на којој сваки, неко време, игра своју улогу. А затим силази са

³⁸⁷ Ако се роман, на свом почетку, опросторује као искуство приповедања у вакууму, он се у вакууму (нечујности и светлости) мора и довршити: „Ултиматум неочигледности у коју се проширио Рјепнинов нестанак још је не-звучањем могао да буде условљен, претрајавање неких знакова продужено, али преостајање звука и његовог негативитета, затајеност гласа, служи да нестанак онога што је виђењем, светлошћу некада могло да буде опуномоћено као постојеће додатно временски оптерети, да га помери према гледаоцима, преведећи га из претходности која је нестала у будућност која се неће испунити. Наизглед полемички однос почетка и краја *Романа о Лондону* (*сви кажу – нико не каже*) потказује бесконачни Океан, што га је Црњански све време сугерисао, приближавао. Онај у који, како приповедач на почетку чује, тону Рјепнин и Нађа исти је онај који почиње на исходној обали приче. Управо Океан у који тоне све, па и звук. Управо Океан-вакуум по коме пливају све ствари – оне које би могле да јесу (када би неко могао да пита, када би неко могао да чује, када би неко могао да умре), али које не могу, јер онтолошки нису” (Николић 2016: 228).

сцене, да се на њој никад више не појави. Никада, – *никогда*” (Исто), онда тај цитат не укључује све писце, па можда не укључује баш писца нашег романа, који причу покреће из нестанка-гроба, иако је нестанком Рјепнина заокружује.³⁸⁸ Надаље, свет у коме живимо реферише на свет садашњице, свет о коме је у роману реч, па уколико је и писцу романа немогуће да на некој таблици, када би је на кући и било, испише прошлост јунака о којима казује, тада је свет приче везан искључиво за њихово *сада*, те и та садашњица мора бити епохално различита од неког претходећег времена у коме је било могуће прошлост мислити и исписивати. Сада, „Свет се, у мислима, цео, да сагледати, још само у неком старом планетариуму, на чијим картама, нашег глоба, Сунце се, и сад још, врти око нашег света, и Земља је, и сад, окружена неким инсектима и чудовиштима, која имају имена на латинском језику” (Исто). Космолошка и геофилијска перспектива Црњанскове прозе стапају се, на почетку последњег романа у једно, јер ако је космолошко до *Романа о Лондону* увек фигурирало као један од стубова Црњанскове трансценденције (други је сећање и потврда модернистичке вредности писма које је способно да сећање, лично и историјско, оваплоти), онда је мапирање космологије и њено именовање именима на латинском језику, знак да космос постаје неодвојив од документа, од мапирања, картографије:

Цититрани одломак читаоца имплицитно упозорава да модерна наука не може да сагледа целину света. Тачка која раздваја модерну и предмодерну слику света јесте коперникански окрет, односно напуштање старе, птоломејске теорије, по којој се све планете и Сунце окрећу око земље. Птоломејско знање се у хелиоцентричном свету не може више појавити као научно знање, али зато може да буде инкорпорирано у роман као романескно знање. То што се око такве романескне планете Земље још врте инсекти и чудовишта, указује на разлику између научног и романескног знања: тамо где наука оперише појмовима (планете и звезде) роман види метафоре. (Владушић 2011: 237-238)

Владушић јасно учоава да се у овом цитату врши подвајање на научно и романескно знање. Међутим, може ли се дати предност иједном од ових знања, ако је картографски приказ планетаријума очито супротстављен аксиоматској, коперниканској теорији. Нетачност таквог знања не само да пориче прокламовани дискурс науке, него такође пориче и знање књижевности, романописаца, пошто се симболички обрат који треба да репрезентује разлику у дискурсу књижевности опет налази у неком знању које је погрешно, односно у знању чија се истинитост не може утврдити:

Појава звери и симбола изазива забуну, јер уколико би свет био утемељен само на научном знању, процес метафоризације/симболизације облика земаља морао би да изостане. Како је, упркос свести о збуни, на делу таква симболизација, читаоцу остаје да закључи да свет није утемељен у Једном, већ да је то Једно разбијено. (Владушић 2011: 238)

Пошто је могућност истине негирана и у дискурсу науке и у дискурсу литературе, дискурс се у *Роману о Лондону* обликује не као истина, већ као моћ. Дискурсу знања истинитост више није ни потребна, јер већ поменути начин на који дух штампе и нових медија, манипулативним стратегијама презентује и преноси истину довољан је да те

³⁸⁸ „Ова шекспировска скепса одговара Рјепниновом тихом одумирању које је одавно почело, не на почетку овог романа, и које се овде, на почетку романа, само окончава” (Џацић 1993: 153).

судове начини аксиомима. Дискурзивна моћ не припада више дискурсу књижевности, већ оном дискурсу који у себи нема трауму именована и који може све да именује зато што више не познаје захтев за истином већ захтев за манипулацијом. Почетна позиција је већ неравноправна, будући да садашњи свет, из кога роман мора да говори, јесте свет без модернистичке трансценденције (која се пружа просторима именована неименљиве метафизике), која нестаје, пошто је космос већ исписан, а сећање је табуизирано и може се писати *само сада* – таблица приповедивог сећања је празна. Црни прозори и врата на тој белој кући-гробу као да сугеришу, у вези са недоступношћу прозора на млину који Рјепнин посматра пред самоубиство, да се роман не може исписивати понирањем у дубину, него се мора пружати једино *по површини*. Белина оставља само могућност да се нови свет сагледа у хоризонталној перспективи кретања и писања, али не и у дубинској, вертикалној (метафизичкој) перспективи:

Ипак, треба приметити да је правац ширења модерног Мегалополиса хоризонтала, а не вертикала. Тај моменат није измакао погледу Црњанског. Уколико пажљивије проучимо све безмерности града које смо навели, видећемо да и Нађина њујоршка епизода, простирање радио-таласа, и Рјепнинов одлазак у Корнуали, евоцирају хоризонтално ширење града, при чему упадљиво изостају примери вертикалног раста. Лондон се, дакле, не узвисује, већ се шири. Њиме доминира хоризонтала. (Владушић 2011: 244)

У свету који се конституише у хоризонтали писања и којим управља дискурзивна моћ травестираног, манипулативног именована, писац романа је онај који, упркос томе што се сви писци романа углавном слажу око нестанка, треба да настави ову причу *из нестанка*. Писац романа више се не јавља као самоподразумевајући глас који приповеда, нити се може сакрити у идеалну, раномодернистичку, флоберовску објективност, него и он мора самога себе да упише у дискурс, као што ће и његов јунак морати да пристане на Лондон и да се упише у Лондон како би наставио да постоји у обмањујућој суицидалној жељи о којој роман приповеда. Када приповедач себе, у роману, прикаже као писца романа, а Рјепнина (или можда „неког“) као јунака романа, а затим се жанровски одреди у погледу онога што пише, онда и он пристаје на то да, пре отпочињања приче, себе упише у један поетички образац, баш као што се у картографски дискурс уписује космолошко искуство (као космографија). Изостанак слободе као сведеност на дискурс, као принуђеност на дискурс, не захвата, дакле, само јунака у причи, већ и самога приповедача, који се јавља из света *какав је сада*. Отуда он мора бити непоуздан, баш као што је непоуздан и идентитет јунака, па ако у једном тренутку самоуверено каже да у Мил Хилу почиње прича *коју ослушкујемо*, а ослушкивање је чуло које гарантује аутентичност метафизичког доживљаја и у *Другој књизи Сеоба*, он ће истовремено Рјепнина допратити до куће у *нечујном разговору*, што би могло указивати на поверљиви однос приповедача и јунака, да оно што један другом дошаптавају не може чути нико сем њих, али може значити да и у том слушању влада нечујност. Са друге стране, ако је разговор задржан у приватности приповедача и онога о коме се приповеда, тај разговор није отворен према читаоцу, због чега се појављује и сумња да је могућа његова романескна репрезентација. Приповедач чује, али је то што чује на ивици разговетности, мрмљање, као да и приповедач у своме уху има неки глас који попут гласа Барлова, Цима и Цона мрмља у Рјепниновом уху, али тако да се Рјепнину, за разлику од приповедача увек „чини да чује“: „Рјепнину се чинило као да чује покојнога Барлова“ (Црњански 1971 II: 226). Када приповедач, који жели да ослушкује причу и јунака приче, мора да слуша и гласове који се

нежељени појављују у Рјепниновом уху и уму, онда и приповедач, преко Рјепнина, бива принуђен да посредно послуша те гласове. Инверзија између слуха и варке слуха настаје кроз однос (приповедачке) жеље да чује јунака и нужности (морања) послушкивања оних гласова за које се јунаку само чини да их слуша, а који су неразговорност и мрмљање.³⁸⁹ Оно што се мора чути, то су гласови који до писца стижу кроз шапат Барлова или Џона и Џима, јер је одисејевска парадигма прекренута, па ни чепови за уши више не помажу да се нежељени, а опасни, сиренски зов тих гласова не чује:³⁹⁰

³⁸⁹ Да би се одржала разлика између означавајућег и означеног у модернизму неопходно је да се глас Другости јасно чује, чак и када се у том гласу распознаје негативна трансценденција (као у Андрићевом „Муштафи Маџару“): „Логос битка, »мишљење које се покоравало гласу Битка«, прво је и последње извориште знака, разлике између *signata* и *signatum*. Ту треба постојати једно трансцендентално означено, да би разлика између означитеља и означеног била на неки начин апсолутна и несводива. Није случајно што се мишљење битка, као мишљење ове трансценденталне ознаке обзнањује особито у гласу, тј. у језику ријечи. Глас се чује – а то је недвојбено оно што се назива свијешћу примјерено себи као апсолутно брисање означитеља: чиста самонаклоност која нужно има облик времена и која изван себе, у свијету или у »реалности«, не добија никакву споредну ознаку, никакву бит изричајућу његовој властитој изворности (курзив Ђ.Р.)” (Дерида 1976: 30). У раном модернизму појављује се јунак који мрмља, муца, „шуми”, али „сметње на везама” не захватају изворну (ма колико недосежну) другост ка којој је његово биће управљено (без обзира на то да ли ту другост препознаје јунак или само приповедач, или обоје). У позном модернизму, послушкивање Другог постаје или заблуда (Павле Исаковић јасно чује, али га приповедач демантује, послушкивање је илузија) или је простор Другог деконституисан, изглобљен из могућности да буде обухваћен наративном трансценденцијом, па су сигнали који из њега допиру неразговорни не зато што је јунаков слух „оштећен” већ зато што се „Други” и појављује као непостојање (прозирност) и оглашава као неразговорност (неслушљивост). Начин на који Црњански „изневерава” хоризонт модернистичког очекивања у слушању трансценденције у Другој књизи *Сеоба* и у *Роману о Лондону* одговара тако двама моделима уписивања и оспоравања субјективности како их види Линда Хачион у *Поетници постмодернизма*, као приповедачево манипулисање јунаковом тачком гледишта (наизглед трансцендираном) и као увођење многогласности која се не може јасно ситуирати нити обухватити одговарајућим модернистичким метанаративом: „Можда је најочигледнија тачка на којој може да се почне са проучавањем подударана посматрања и читања аналогија између ”погледа” или ока камере и тачке гледишта у роману, пошто је потоње традиционално било гаранција субјективности у нарацији (D. Carroll 1982). У историографској метафикцији, као и у метафикцији уопште, то није случај. Њено рушење стабилности тачке гледишта, наслеђе модернистичких експеримената (Фокнер, Вулф, Џојс), преузима дваглавна облика. С једне стране налазимо отворене, намерно манипулативне нараторе; с друге стране не појединачну перспективу, већ миријад гласова, који се често не могу у потпуности локализовати у текстуалном универзуму. У оба случаја, уписивање субјективности је проблематизовано, иако на врло различите начине” (Хачион 1996: 268).

³⁹⁰ Уколико јунак не може да затисне уши, па да не чује гласове који се у њему појављују, а не може да их затисне ни приповедач, јер и он је принуђен да, преко јунака, те гласове слуша, онда је нарушен и готово сасвим укинута онај простор унутрашњости бића које својом вољом може да се отвара или затвара за слушање другог. Не ради се ту само о контаминацији бића мрмљањем, шумљењем или бунцањем другог који жели да бунца да би био неразумљив и да би оспорио модернистичку препоставку трансцендирања кроз слушљивост, већ се ради о позицији тог другог, који се не може захватити, именовати, означити, јер све што је у роману означено, а стављено на страну онтолошког негативитета (као ђаво, Барлов, Џон, Џим, Мегалополис, Лондон), такође учествује у послушкивању, колико и у мрмљању. Многогласност се не да ситуирати, нити трансцендирати, она постоји као оспољашњено и поунутрашњено расипање шумава: „Приповедач, дакле, слуша причу, само остаје да одговоримо: чију? Своју, Рјепнинову, Барловљеву, ђаволу, причу полемоса? Умножавањем наративних гласова и њихово поунутрашњење, савлађујући „известан шум“ (Ломпар), одмах се драстично шири јер приповедач, „ка неко ко је близак кнезу на начин изузетан и редак: као његов *алтер его*“, слуша Рјепнина, али не смео заборавити да Рјепнинов глас није чист јер кроз њега говоре Барлов и ђаво, из чега можемо дедуковати да је Рјепнин приповедачев Барлов/ђаво, а Барлов/ђаво, дакле, друго име за мртве који причају/слушају причу. У овој мешавини егзистенцијалних, и то као наративних гласова – утвара и имитатора - „У том малом месту почела је ова прича коју послушujemo“, прича као „нечујни“ разговор Рјепнина, Барлова, ђавола и наратора, који чује „како ми шапуће неко“ („одлазим – чујем како мрмља руски“),

Лекар га је прегледао, мерио му крвни притисак, забранио му сваки алкохол, и, на крају се чак и смејао, – питао га је: да ли му, тај глас, особито ноћу, као зрикавац, пишти, у увету? И, препоручио, да га замисли, не као један глас, него два. Један глас да назове: *John*, а други *Jim*, и, кад год му се учини, да их чује, нека метне воштане, мале, чепове, у уши.

Као Одисеј.

Лекар је рекао енглески: *Ullisses*.

Воштани чепови, међутим, само су погоршали ту писку. Ништа није помогло ни кад би препознао, један глас, и река, аха, то је, Цим, нити кад би рекао: то је, Цон (Црњански 1971 II: 285)

Постојање нужности наместо жеље, да се слуша што се мора чути, а не што се жели чути, значи да се не може ни писати оно што се жели писати, јер се не чује што се жели ослушкивати. Укинутој слободи јунака да о свом животу, и најзад суициду, одлучује, придружује се укинута слобода приповедача да свог јунака бира и да пише *о њему кога жели да чује*. Ломпарова претпоставка да у *Роману о Лондону* постоје унутрашњи и спољашњи ђаво,³⁹¹ сасвим је оправдана, јер колико се ђавољи глас објављује преко слике и писма (у журналима), споља, толико се, као морање слушања, појављује изнутра, у гласовима Барлова (Цона и Цима). Уговор са ђаволом није потписан у тренутку када се непознатој девојци, у парку, мастило просипа по хаљини. То је само симболички моменат који не треба да нам покаже кнежево непристајње на уговор, већ баш то да се уговор, упркос вољи (ако је уопште и има) мора потписати, и, такође, да је тај уговор већ потписан, а потписан је самом чињеницом да је Рјепнин (и приповедач) принуђен да слуша, да гледа, и, пре свега, на почетку, на изласку из белине своје куће-гроба, да чита. Ако *Роман о Лондону* започиње из нестанка модернистичког писма, из празнине папира на коме се сада мора исписивати, у то писмо се могу уводити само они знаци који припадају читању света коме се *сада* и јунак и приповедање морају повиновати. Самим тим што сада у метро и мора да прочита огласе у метроу, јер „док тако мрмља, са таванице вагона опет га посматра слика једне аустралијске тигре, која је реклама за производе, који се, у прању, НЕ скупљају. На реклами пише: „Штрикај са ЕМУ и не брини“. Он ту слику нетремице гледа (подвукао Ђ.Р.)” (Црњански 1971 I: 136), Рјепнин (као и приповедач) мора да постане део дискурса на који је свет у *потпуности* сведен. Излазак у роман, у писање, мора бити последица читања тог дискурса и роман се мора обликовати према захтевима тог дискурса. У *Дневнику о Чарнојевићу*, метафизика сна о двојнику обликује се посредовањем „лудих” књига које јунак чита, које јунак бира да чита. У *Роману о Лондону* избор не постоји, чита се оно што

коме неко мрмља, онако као што су Рјепнин и Барлов међусобно мрмљали: „Мрмљали су, он и Барлов, већ пет година, један другом, у уво, шапутали у глави, сећали се један другог, скоро сваки дан“ (Црњански). Ако, дакле, и Барлов чује, онда и Рјепнин чује наратора, ову причу кроз коју „мрмља тај глас, који кроз ову причу говори“. Али, ако је исам ђаво „безлични шаптач“ и тако увек део „шапата, даљине, одсутности, невидљивости“ (Ломпар), онда и он слуша, али и његов глас мрмља и, посредством Барлова, шапуће Рјепнину, док је на овој позорници, и наратору док „прича“ или „слуша“ причу” (Бошковић 2015: 108).

³⁹¹ „Између кнеза и амбијента који га окружује постоји читав сплет узајамних деловања услед којих ће нека склоност, неки догађај или нека промена у стварима неумитно изазвати затамњујуће или осветљавајуће одјеке у узнемиреној души: том узајамном регулацијом односа између света и кнеза управља *спољашњи ђаво*, док другим смером, којим душа осветљава свет, управља *унутрашњи ђаво*. Управо ђаво прозирности, као модератор ове незаустављиве двосмерне регулације, има ту јединствену моћ да неопажено обликује околности, ликове, ситуације и да, истовремено, одговара на њих кроз јунакове доживљаје, снове, фантазме” (Ломпар 2000: 34).

се нуди читању, као што се и слуша оно што се слуху нуди да чује. У сваком случају, веза са Одисејем, која ове понуђене знакове претвара у песму сирена, чини да се покоравање дискурсу сагледа кроз једини могући исход – суицид, будући да сирене позивају у смрт, убијају, али убијају будући жељу за смрт код онога који тај зов слуша. Али, зашто поново убити нешто што је већ мртво и какав је то улог због кога ће се читав тај свет подићи да уништи некога ко је већ живи леш? Чему поновни нестанак када роман из нестанка почиње причу? Ако је роман заокружен двама нестанима, то значи да ипак постоји нешто што треба да нестане, а што је након првог нестанка преостало. То „нешто” је Рјепниново тело – последњи артефакт „повампиреног” модернизма. Судар светова не обликује се узалуд правцем сукоба са телом, старошћу и сексом, јер се само у отеловљењу противника може и сопствено тело ставити на талон, као последњи улог у игри. Нестанак тела није без трага. Празно, вампирско тело модернизма треба најпре исписати, прекрити га сопственим знацима, а затим га уклонити, како би у нестанку тела, иза њега остало још само Рјепниново писмо (писма) као једини траг „егзистенције” која још увек траје, која у Лондону никада не престаје, пошто тај град увек усисава и избацује једнаку количину оних који на рад долазе и са рада одлазе својим кућама, а илузија је Рјепнинова да је он капља (колико капљи?) која „може”, макар „само да излије једну кап, а не може прелити чашу” (Црњански 1971 II: 304), јер чаша „остаје пуна” (Исто). Исисавши и последње остатке телесности и сакривши јунаково тело на такав начин и са таквим мерама предострожности (предострожности Лондона, предострожности Рјепнина у пажљивом планирању самоубиства) да се оно више не може пронаћи, пост-модерно писмо (у дискурсу Лондона (мегалополиса), пост-модерне егзистенције, пост-модерне књижевности) замењује тело, постаје тело, па је Рјепнин, и као траг писма о себи, и даље *један* од оних четири, осам или четранест милиона који узалудно колају лондонским улицама. Може се у Лондону бивати физички – телом, а може се бивати и знаком свога одсуства – писмом.³⁹² Све је замениво у коначној метаморфози *Романа о Лондону* и ништа није изгубљено, а заправо је изгубљено *све*, јер нема више поетичког оквира који би модернистички посведочавао *метафизичко искуство свега* онда када је *све друго* већ превазиђено. Самоубиства нема. Самоубиства, као афирмативне поетичке жеље, готово никада није ни било у Црњанској поетици, а опет је та поетика непрестано себе постављала према суициду и себе одређивала наспрам поетике суицидалног. И Рјепнин треба да се убије (да покуша да се убије) само зато да би уприличио нестанак суицида и нестанак модернизма. Али, у том немогућем самоубиству опстаје ерос приповедања и остаје простора да се напише *последњи роман*, књига различита од свега што је Црњански написао, иако дубински уткана у његову поетику. Када се *Роман о Лондону*

³⁹² Црњански овде призива, а потом и первертира Берђајевљеву мисао о самоубиству, јер и за руског филозофа самоубиство не може бити крај, како би се то самоубици могло учинити, већ је прелазак на другу страну, у вечни живот испаштања због своје одлуке: „Самоубица се нада да ће уништити не само време, већ и вечност. И време и вечност су за њега повезани са свешћу коју он потпуно жели да угаси. Али онтолошки је немогуће уништити себе, могуће је само превести себе у друго стање. Самоубица више не може да трпи муке боравка у себи, у својој тами, у својој изолованости. Он се нада да ће се извући из себе ако се убије. Али у стварности, он још дубље улази у себе, у рђаву бесконачност муке која се наставља и после чина самоубиства. Човек се само привремено налази у времену, он је биће предодређено за вечност и у њему је вечно, неуништиво начело које се не може искоренити убиством и самоубиством” (Берђајев 2011: 42). Док је за Берђајева прелазак „у друго стање” одређен традиционалним елементима хришћанске постегзистенције, за Црњанског је то вечност преласка у писмо – не паклене муке на ономе свету (пакао је у Лондону), него обестеловљење које подразумева укљученост у бесконачну игру (бесконачно кружење) знакова као поетичко отварање и сагледавање нове поетике и једне сасвим другачије „метафизике” од оне са којом је рачунала модернистичка књижевност.

упореди са свим осталим романима Црњанског који имају аутобиографску подлогу, уочавамо да је идентификација приповедача и јунака најдоследније изведена управо у овом делу. То је парадокс своје врсте, с обзиром на то да смо већ напоменули да јунак непрекидно измиче приповедачу, онемогућавајући његово потпуно конституисање у роману. Међутим, приповедачу измиче модернистички јунак, а сасвим добро чује оно што се (модернистички неслушљиво) јунаку чини да чује, а што је налог пост-модерне.³⁹³ Нужност ослушкивања доводи до тога да се немогућа идентификација са модернистичким Рјепнином појави као нужна идентификација са пост-модерним у Рјепнину, те је, у том смислу, присутна њихова „заменљивост” (пост-модерни идентитет). Преостаје само да се у тој „принуди” ерос приповедача *покаже* као завршни модернистички акорд једне (поетичке) ситуације која се губи и коју је, хипоететички, наслутио још Морис Бланшо, 1954. године, постављајући питање о изгубљеном идеалу поистовећења писца и јунака (Хомера и Одисеја) из кога се, „данас”, може родити „тек једна књига”, можда баш Црњансков *Роман о Лондону*:

Шта би било кад би Одисеј и Хомер, уместо да буду различите особе које комотно деле улоге, творили једно исто присуство? Кад Хомерова повед не би била ништа друго до кретање Одисеја у окриљу простора који му отвара Пој Сирена? Кад би Хомер имао моћ да приповеда само уколико, под именом Одисеја, Одисеја ослобођеног букагија, иако везаног, иде ка оном месту у ком му је моћ приповедања и говора наводно обећано, под условом да у њему нестане.

То је једна необичност, па и претензија повести. Она „доноси” саму себе, и тај извештај, док сам себе твори, ствара и оно што приповеда, и није могућ као извештај осим ако не оствари оно што се одиграва у том извештају, јер тада запоседа тачку или раван где се реалност коју повед „описује” увек може сјединити са реалношћу у повести, где реалност гарантује повед и у њој налази своју гаранцију [...]

Чути Пој Сирена значи од бившег Одисеја постати Хомер, али ипак се само у Хомеровој повести одиграва стварни сусрет у ком Одисеј постаје онај који ступа у однос са силом елемената и гласом понора [...]

³⁹³ Изванредно пронађена синтагма „безлични шапач” којом Ломпар карактерише глас онога који се, у својству ђавола прозирности, објављује Рјепнину и приповедачу кроз мрмљање и шаптање гласова у јунаку „па тај који говори – иза свих индивидуализација – може бити само безлични *шапач*” (Ломпар 2000: 149), упућује нас на то да идентификацију приповедача и Рјепнина не тражимо (само) у простору неслагласности и неразумевања на које нагони модернистичка воља за пребивањем у смислу (метафизички), већ у простору пост-модерне (само)спознаје о обезличености аутора, то јест спознаје да се више не полаже право на ексклузивност властитог литерарног дискурса, већ се тај дискурс схвата (и) као део дискурзивног окружја које се у књижевност (и у фигуру аутора) *принудно* уписује: „Уобичајено је видети – у плодности једног аутора, у мноштву коментара, у развоју дисциплине – исто толико бескрајних извора за стварање говора. Можда, али то нису ништа мање принципи принуде, и могуће је да се не може схватити њихова позитивна, умногостручавајућа улога, уколико се не узме у обзир њихова сужавајућа, присилна функција” (Фуко 2005б: 46). Та спознаја не укида модернистички ерос приповедача (приповедач и Рјепнин сагласни су и у модернистичкој неслагласности, немирењу са постојећим стањем), али се он појављује искључиво у напону да се модернистичко задржи и онда када је приповедач свестан да је такво искуство у губитку. Отуда *Роман о Лондону* не може бити постмодернистички роман, али јесте роман о препознавању постмодерног и отварању ка постмодерном. Ако јунак, својим самоубиством, (не)свесно доприноси „победи” постмодерне логике нестанка (модернистичког аутора, модернистичког јунака), приповедач ће застати на последњем комаду обале са које се (још увек „модернистички”) може *показати* тај нестанак, а да се у њега даље не залази, то јест да се показивање нестанка обзнани као природни довршетак Црњансковог модернизма, те да и *Роман о Лондону* буде (јер мора бити) последњи роман Милоша Црњанског.

Свака од сучељених страна жели да постане целина, жели да постане апсолутни свет, што онемогућава његову коегзистенцију, а опет највећа жеља обеју страна је та коегзистенција, тај сусрет. Спојити у истом простору Ахаба и кита, Сирене и Одисеја, у томе је тајни завет који од Одисеја ствара Хомера, од Ахаба Мелвила, а од света који происходи из тог састајања највећи, најужаснији и најлепши од свих могућих светова, нажалост, једну књигу, тек једну књигу. (Бланшо 2012: 80-81)

6.4. Изневерени смисао патње - „самоубиство” Андреја Покровског

6.4.1. Океанско огледање метафизике

Сусрет писца и јунака у „Првој глави романа” одиграва се у подземљу: „чујем како неко виче, немо, у једном вагону подземне железнице у Лондону” (Црњански 1971 I: 9). Пре него што ће „покренути” причу из беле куће-окреченог гроба на Мил Хилу, Црњански ће своје *приповедање* започети у вагону подземне железнице и тиме симболички антиципирати да ће се борба Рјепнина и Лондона водити у подземним станицама, подрумима и сутеренима, јер и „срце Лондона купало је у сутерену” (Црњански 1971 I: 180). „Уздизање” приповедања из подземља до нивоа приче – брда на коме живе, затворени и одсечени од света, Рјепнин и Нађа, потребно је да би се просторно обележила сама приповедивост као таква, али нема сумње да губитак трансцендентне вертикале сав простор у коме се радња романа одиграва смешта у подземље, то јест у симболички простор *пакла*: „То је простор којим се књаз креће као адским подземљем” (Џацић 1993: 151-152).³⁹⁴ Уколико је у *Другој књизи Сеоба* тополошка парадигма таква да се путовање Павла Исаковича сагледава као силазак у пакао, *Роман о Лондону*, који ово путовање наставља из ћорсокака улице на Мил Хилу, из ћорсокака немогуће онтолошке позиције Исаковичеве, мора бити ход јунака по паклу, док су успињања, силасци и одласци само (привидне) промене нивоа унутар једне парадигме која је већ безизлазна, оштро ограничена, оцртана и неповратна. Мостова уздигнутих над празнином, какви се појављују у полусну Вука Исаковича, на крају *Сеоба*, као „последње зрно некадање младости” (Црњански 1966 I: 338), и сада има, у сну, само што Рјепнинов сан више и није сан метафизике, већ сан о сну, сећање на сан: „Чак и ти дивни, безбројни, мостови, који се у води огледају тумбе, и они воде, очигледно, у сне. Јер шта је друго све то, било сад? Шта је друго било, све то, што је, тамо, у детињству има, видео, и изгубио? Само сан” (Црњански 1971 II: 287). Док завршетак *Сеоба* отвара перспективу премошћења, као наду у будућност и генерацијско (поетичко) настављање, у ново исклијавање очуваног (библијског) зрна Вуковог „што је и у његовој старости сачувало

³⁹⁴ „И најелементарнији ефекти реалног добијају транспарентан вид: путник који у вагону подземне железнице „види, за тренут, два, своје лице, себе, и у другом возу, као у неком подземном огледалу“ (13-14) није у *Роману о Лондону* пуки траг свакодневног искуства са магистралних светских меридијана, зато што се *подземље* – намах – огледа у њему, па када Рјепнина „аутомат степеница носи... у подземље“ (93), онда то није реторичка скраћеница за кретање комуникацијским ланцем кроз мрежу велегрдских саобраћајних трака, већ подземље сугерише како се то креће неко без себе, дух или утвара, што је дубински подударно са кућерком који се „као авет белео“, јер је „аветињски кућерак“ и – трећи пут узастопно – „окречени гроб“ (17) сасвим природан Рјепнину који као „живој труп“ мора да ради „у подруму“ (172), али мора да каже, изашавши из хотелског бара у који не жели да се врати, како неће „како неће да се врати у подрум госпође Фои“ (300). Означивши бар као *подрум*, Рјепнин није начинио омашку, већ је утврдио *подрум* као симболичну реч *Романа о Лондону*: иако пакао, по ђаволовим речима из *Доктора Фаустуса*, остаје за језик скривен, јер га ниједна реч не може привести сазнању, ипак су *прве* речи којима, као слабим симболима, сам ђаво дочарава природу пакла баш „подземни, подрум“ (*ДФ*, I, 378). Баш те речени отискују неко стање духа које обузима кнеза, замрачује реалност његових увида, истанчаним радом ђаволске механике која ће га, и кад промени посао, под прецизним оком нараторских појединости, опет одвести у исти свет: „Сишли су, не у приземље, него ниже, у неко подземље, неко слагалиште у подруму.“ (526) Рјепнин, дакле, у Лондону *увек* мора да ради у подруму зато што стицај околности, расположива места на берзи рада, одсуство друштвених и пословних контаката, као дејство спољашњег ђавола, који од свих створења која су икада постојала најбоље зна како освојити пријатеље и људе од утицаја, кнеза прецизно одводе у подрум, док му његов дух, ресантиман, осећајност, као дарвои унутрашњег ђавола, омогућавају да распозна како и онда кад није у подруму, него на улици или у бару, из подрума није ни изашао, јер „срце Лондона купало је у сутерену“ (173)” (Ломпар 2000: 35-37).

у себи моћ да проклија и наднесе нова бића над времена и небеса, која ће се огледати у водама, што се сливају и састају ту, испод Турске и Немачке, огледати и надносити као мостови” (Црњански 1966 I: 338), Рјепнинов сан је заробљавајући, па чак и мостови воде у сне, али рефлексија сневаног није, као у *Сеобама*, обликована споља, из метафизике, нових бића и времена наднесених над водом у којој се тумбе огледају, него се место сна променило – сан је постао рефлексија, огледање, фотографија.³⁹⁵ Када рефлексија не посредује метафизику, онда рефлексија *постаје* метафизика, због чега се (илузорни) простор другости пружа по хоризонтали, ка ономе *што рефлектује*, ка Океану (самоубиству у Океану):³⁹⁶

³⁹⁵ Ово окружавање и заробљавање метафизичког простора иде, најпре, ка укидању вуковске перспективе будућности (генерацијског продужења као обећања помереног ка ономе што ће доћи), чиме се и метафизичка жеља окреће ка прошлости, ка сећању, а затим и ка негирању могућности да се јунак врати сећању и да се сједини са њим. Метафизичко искуство постоји, дакле, све док постоји хронотоп даљине (прошле, будуће) ка коме се може пружати и у коме се може настанити жеља. У *Роману о Лондону* тај простор је огледалски и фотографски рефлексиван чиме се, са једне стране, губи његово квалитативно својство (неисцрпне) удаљености, док се, са друге стране, близина (фотографија-огледало) појављује као савршено опонашање непостојеће даљине, технички, миметички приказ простора кога нема и себе у том простору, што је врхунска илузија на основу које ће кнез Рјепнин поверовати да себе може *наћи* „тамо”, јер „тамост” подразумева удаљеност, али је Јаство аутентично само ако може да бива „тамо” (у даљини, у дубини, у сећању), пошто „*Суштински Далеко је недоступно*” (Бејџамин 2011: 255), а не ако помисли да се суицидом заиста може „тамо” вратити. Као што се, у култном Кјубриковом филму *Исијање*, из 1980. године, главни јунак, Џек Торенс, након смрти, враћа на фотографију из 1921, у холу хотела на чије се чување обавезао, тако се и Рјепнин, у смрти, враћа фотографији, то јест мртвима и мртвومه на њој: „Ако је повратак на позорницу немогућ, и ако је одисејски повратак кући, у Русију, исто тако немогућ, а путовање кроз време само обмана сећања, повратак је заправо све то, али и пре свега, ступање у војни поредак, у марш мртвих. Повратак је, дакле, корак у смрт” (Бошковић 2015: 111).

³⁹⁶ Нема сумње да Црњански чита Берђајева и да је кратак спис руског филозофа *О самоубиству*, који се бави „епидемијом самоубиства” међу припадницима руске царске емиграције, послужио као претекст и инспирација за настанак *Романа о Лондону*. Неке од метафора којима се Берђајев (необавезно и клишетизирано) користи како би представио суицидално стање код емиграната, попут метафоре океана или звезде, Црњански ће преузети, прилагодити их сопственој поетици и претворити у кључне топове свога романа: „Самоубиство Руса у емигрантској атмосфери има *не само психолошки, већ и историјски смисао* (курзив Ђ.Р.). Оно означава слабљење и разлагање руске снаге, оно говори о томе да Руси не могу да издрже историјску пробу. И с њим се треба борити пре свега јачањем осећања и свести о сопственом достојанству, о сопственом позвању. Рус, који сада осећа склоност ка самоубиству, не треба да изазаива према себи сувише крут и неумољив став. На крут и неумољив став према себи он ће вам увек одговорити да сте ви у привилегованијем и срећнијем положају и да зато не разумете муку и незнање његовог живота. И, пре свега, треба схватити човека, схватити га саосећајно, ставити се у његов положај. А ево шта треба разумети пре свега. Човеку је тешко, веома тешко, да живи изоловано, усамљен, одвојен од родног тла које га напада, *да се осећа бачен у непрегледни тамни океан њему туђег и страшног живота* (курзив Ђ.Р.). А када човеков живот није огрејан вером, кад не осећа близину и помоћ Бога и зависност свог живота од благотворне силе, мука постаје неиздржива. Човеку је најстрашније када је сав свет који га окружује – туђ, непријатељски, хладан, равнодушан према оскудици и невољи. *Човек не може да живи у леденој хладноћи* (курзив Ђ.Р.), потребна му је топлина [...] Самоубиство је психолошка појава и да би се оно схватило потребно је схватити душевно стање човека који је решио да се убије. Самоубиство се извршава у посебном, изузетном животном моменту, *када црни таласи преплављују душу* (курзив Ђ.Р.) и губи се сваки трачак наде. Психологија самоубиства је пре свега психологија незнања. Безнање, пак, представља страшно сужење свести, када се за њу гасе сва богатства Божије света, *када Сунце не сија и не виде се звезде, када се живот затвара у једну тамну тачку из које је немогуће изаћи, изаћи из себе у Божији свет* (курзив Ђ.Р.)” (Берђајев 2011: 7-11). Берђајевљев спис би такође могао бити и један од подстицаја да се *Роман о Лондону* обликује као парабола о ђаволу, будући да ова религиозна филозофија суицид види као демонски чин, али више од тога, јер Берђајев није крути апологета хришћанског суицидалног дискурса, самоубиство представља „сатанистичку метафизику” која тежи да личност сасвим затвори у „сопство” и да му не допусти да се отвори Другоме, већ да пребива искључиво у „властитој” суицидалној жељи: „Безнадежност означава немогућност да се замисли неко другачије стање, она

„После једне кратке кишице, океан се био смирио. Био је, пред залазак сунца, светао, гладак, као неко, безмерно, огледало, свега, што се на свету догађа (курзив Ђ.Р.)” (Црњански 1971 I: 370). Да би Рјепниново самоубиство постало само-убиство, то јест да би се суицидални исход могао представити као фатаморгана јунакове жеље за аутентичношћу, потребно је да Рјепнин, најпре, буде принуђен да законима логике (у „свом” плану о самоубиству) све могућности суицида сведе на једну – утапање у Океану, а, затим, да поверује да је управо Океан једини простор аутентичног самоубиства, односно да Океан јесте простор метафизике, а не рефлектоване (лажне) трансценденције. Како се суицидална жеља поклапа са жељом о повратку месту порекла - Русији, простор Океана мора постати и простор повратка, мора, дакле, собом рефлектовати Русију (слику Русије), због чега је неопходно да у формирању ове жеље учествује посредник, један од ђавољих адвоката, који је, међутим, у роману сасвим прикривен, а у ствари је „велики мешетар” чију понуду и уговор Рјепнин неће одбити. Иако, на први поглед, делује да је ђавољим адвокатима у *Роману о Лондону* надређен Малколм Парк, „велики Шотландез”, та улога одиста припада грофу Андреју Покровском. И Покровски и Парк нуде Рјепнину повратак у Русију, али Паркова понуда није суицид, због чега је и Паркова улога само обмана, блеф Лондона, јер Рјепнин ту понуду може да одбије, као што је и одбија, уверен да је одбијањем одстранио од себе и последњу препреку која га веже за Лондон и препречује му пут ка самоубиству. Рјепнин заправо и не примећује (или ипак примећује?) да је истинска понуда она коју он (не)свесно прихвата, понуда Андреја Покровског, који му поклања књигу о Санкт Петербургу, а да Рјепнин „није ни сањао, да ће она (књига – прим. Ђ.Р.) бити његова судбина у Лондону” (Црњански 1971 II: 254). Хладна решеност да изврши самоубиство, појавиће се са том књигом Покровског, док је „та књига, са сликама о Петрограду, у Лондону, била последња радост коју је имао у животу” (Црњански 1971 II: 379). Како су срећа и самоубиство у пост-модерном свету, који изневерава волунтаристички (хумани) смисао суицида у модернизму, неспојиви, на шта указује и Рјепнинова мисао о привремености (илузорности) потпуне среће док лепи тапете у стану Ординског (а извесности (истине) не-срећног (пост-модерног) суицида), Рјепнинова последња радост, у сећању на илустрације Покровскове књиге, само је варка, али је то варка на коју се пристаје, па, према томе, и самообмана. Рјепнин зна да је повратак у Русију немогућ: „Кад би могао, сутра би се, у Русију, вратио. То је немогуће” (Црњански 1971 II: 381), но ипак пристаје да се у Русију, на фотографијама, врати. Тиме се потврђује да је „читање” Лондона предуслов исписивања романа, и, исто тако, да Рјепнин, уводећи у читање Покровскове књиге, и своју жељу да ту књигу чита, пристаје (и својевољно) на (суицидални) уговор са ђаволом. Самоубиство Рјепниново отуда јесте и убиство и самоубиство - (само)убиство, јер је оно (и) пристанак да се буде убијен – саучесништво у сопственом убиству.

6.4.2. Фотографисани Христ – разградња иконичке и модернистичке христороликости

је увек рђава бесконачност муке и страдања, тј. наговештај вечних, паклених мука, од којих човек мисли да ће се ослободити уколико себе лиши живота. Душа у потпуности постаје опседнута једним стањем, једном мишљу, једним ужасом који прекрива читав живот, читав свет. *Самоубица се повлачи у своје „ја“ и, истовремено, он не остварује своју вољу, не схвата сатанистичку метафизику самоубиства* (курзив Ђ.Р.)” (Берђајев 2011: 11).

Пост-модерни хоризонт *Романа о Лондону* остварује се, како је већ поменуто, као шетња кроз пакао. Ако је свет, у коначници, сведен на пакао (силазак је довршен у *Другој књизи Сеоба*), има ли ту места за Христа? На први поглед – има. Црњански отворено и нескривено дозива парадигму христоликости у покушају самоубиства грофа Покровског. Знаци су ту, сасвим јасни и само их треба прочитати да би се лаконски закључило да је Покровски первертирани, неуспели Христ:

Покровски је, демонско-пародијски, спасен на начин који је ђаво прорекао Христу да ће га Бог спасити. Ђаво је, међутим, спасао Покровског, док је он хитао да у себи смрћу потврди Христа, те гроф опстаје у празној, страшној и смешној сличности зато што *пуноћа* коју он тражи *више* није могућа. Он је, дакле, неки Христ који није успео да стигне до себе, који није могао да се препозна чак ни као-Христ, он је неки Христ који је подлегао ђаволовом искушењу, иако је хтео да му се одупре, он је *первертовани* или *испражњени* Христ. (Ломпар 2000: 97-98)

Поетички, међутим, Христа ту никако не би требало бити, јер первертирање подразумева да постоји узор према коме се поређење врши, те да деконструкција мора бити уписана у конструкцију, што је еволутивни процес који припада модернистичком рашчитавању Христа. Јер, може ли бити пражњења метафизичког знака у роману који започиње из испражњености. Ако је ђаво прозиран, зато што више не може да се отелотвори у моделима традиционлних облика приказивања демонског, а не може да се отелотвори пошто би конфигурисани ђаво морао да подразумева и постојање Бога (*Роман о Лондону* је роман о уклањању тела), пражњење је начин да у *Роману о Лондону* остане само ђаво празнине. Једини Христ који може постојати у свету без Бога, без метафизике, јесте слика-Христа, будући да је и свет постао слика-света, а та примамљива слика (која дарује Рјепнину књигу са сликама) не може чинити од Покровског первертираног, испражњеног Христа, нити изневерену жељу за христоликошћу. У свету, који „Као да није створио Бог? Него онај Нечастиви” (Црњански 1971 I: 10), Христ може бити само Антихрист, а Васкрсење пародија Васкрсења, иконички приказ, сцена која се игра не да би Покровски био обманут, него да би се створила илузија о патњи и обманутости Покровског која ће навести Рјепнина да у обману поверује, јер за све време тог чудног замешатељства „Рјепнин је стајао на обали, запрепашћен. Видео је како Покровски лежи, на шљунку, видео га је међу ногама оних, који су се били окупили око дављеника. Видело се да је жив” (Црњански 1971 I: 346). То што Рјепнин, због запрепашћења, остаје као прикован и онемогућен да у догађају учествује, већ само да све то посматра-види, одређује његову улогу посматрача, гледаоца, публике, док се сви остали крећу као да се пред Рјепнином (и за Рјепнина) одиграва некакав играчки-комедија-представа. Отуда и зачуђујуће релаксирана, фриволна атмосфера која у хотелу настаје након покушаја самоубиства Покровског, упућује на то да је догађај неаутентичан, одигран, али и да су комичног карактера изведене сцене свесни сви, осим Рјепнина, који се, једини, чуди:

Оно што је Рјепнина, још више, зачудило, сви су у хотелу, о случају Покровског и његове таште говорили смејући се. Веселост, – нека чудна веселост – била је обузела госте госпође Фои, – после тог случаја дављења у океану, – која је била несхватљива, али велика. Све је та веселост била у хотелу променила, – и послугу, – па чак и кучиће леди Парк. (Црњански 1971 I: 348)

Сценски организован приказ који Рјепнина ставља у позицију онога коме се показује идентичан је позиционирању јунаковом када посматра слике у књизи Покровског, покушавајући да продре у простор иза слике, да у слику, „са очима”, уђе: „Стојао је, међутим, дуго, као на месту *фотографа* (курзив Ђ.Р.), откуд је фотограф снимао Марсово поље” (Црњански 1971 II: 286), а „Цело то лудо прелиставање, те књиге, завршило се, затим, једном сликом, обасјаном безбојним светиљкама, огромних лустера, као да је ушао у највећу дворану за бал Преображенског пука, са покојним Бърловом. А у ствари је ушао, *са очима* (курзив Ђ.Р.), у неку огромну, ледену, гробницу. Била је то, на слици, у тој књизи, дворана Светог Ђорђа у Кремљу” (Црњански 1971 II: 289-290). Иконични поступак у приказивању, Рјепнину, сцене Покровсковог самоубиства, као и иконичка симболика уписана у лик и име Андреја Покровског, откривају да Црњансков роман прави суштинску разлику (у форми и смислу) између доренесансне (иконичке) и (пост)ренесансне перспективизације насликаног. Рјепниново настојање да свој положај у односу на слике које посматра централизује (тако што ће се наћи на месту *фотографа*) и настојање да у слику продре, да се са њом саживи и из ње оживи виђено, знак је модерности, која приказ измешта из простора метафизике (метафизичко је то које посматра) и помера га ка оку посматрача-ствараоца (сликара), то јест, у случају *Романа о Лондону* – *фотографа*:

Ренесансна слика доживљава се као прозор у свет и оријентисана је на принципијелно спољњу, одмакнуту позицију гледања, на позицију гледаоца сликарског дела *који у принципу не суделује у приказаноме свету* (курзив Ђ.Р.). Средњовековна слика, у првоме реду иконопосна слика, превасходно је оријентисана на унутарњу позицију гледања, то јест на тачку гледишта посматрача који је дат унутар приказане стварности и самим тим се налази *vis-à-vis* у односу на гледаоца сликарскога дела. (Успенски 1979: 264-265)

Ако се у Рјепнину јавља истовремена жеља да у слици учествује, а да, међутим, та жеља бива осујећена, јер је Рјепнин увек само гледалац, онда се и онтолошки статус јунака мора сагледавати кроз укрштање ових двају начина приказивања света (и метафизике). Револуционарни изум ренесансног сликарства – перспектива, ствара, по први пут, илузију тродимензионалног простора у који се може („са очима”) продрети, ући, али сам тај „улазак” није, у *Роману о Лондону*, ни у ком случају и гарант да се простор слике може трансцендирати, то јест населити (собом или Богом). Разлога за то има више. Жеља за „постварањем” слике, за њеним оживљавањем, нема миметички карактер поистовећења реалног и приказаног простора, јер, у том случају, Рјепнин не би ни одбио позив Малколма Парка да му се придружи у трговинским операцијама које планира у Русији и да се, на тај начин, можда поново нађе у Санкт Петербургу. Када Рјепнин каже да повратак у Русију није могућ, он не мисли на немогућност да у Русију оде, па чак ни на идеолошку разлику, коју, како у роману видимо, Рјепнин „превазилази”. Он пре свега мисли на немогућност да се оде у *Русију као слику*. То је, такође, и траума приповедања, јер ни Рјепнин ни приповедач не могу да се врате слици (уметности) која би била аутентично место порекла, сећања, модернизма.³⁹⁷ Поглед Рјепнина и приповедача се, у том смислу, сједињује, па ако

³⁹⁷ Репродуктивни карактер фотографије, као одраз масовне производње, укида ауру уметности тако што онемогућава аутентично темпорално и просторно упризорење једног уметничког дела: „Околности у којима се може наћи производ техничког репродуковања уметничког дела оставиће, уосталом, устројство уметничког дела нетакнутим – с тим што у свим случајевима обезвређују његово Овде и Сада. Иако то *нипошто не важи*

је Рјепнин видео Покровског како лежи на шљунку, прелазак на безлични облик „видело се да је жив”, проширује тачку гледишта са јунака на приповедање управо да би се показало да губитак модернистичког метафизичког залеђа у приповедању ставља и Рјепнина и приповедача у исту позицију гледаоца. Али, ни приповедач ни јунак нису само гледаоци, већ су и они који приказују – показују. Почетак приче, у роману, биће назначен јунаковом сугестијом приповедачу да погледа (осмотри) кућицу на Мил Хилу: „*Смотрите, – чујем како ми шапуће неко*” (Црњански 1971 I: 18), док је, на крају романа, када јунак већ нестаје, приповедач тај који показивањем довршава своје приповедање: „Само је са светионика, на висини те велике стене, којом се парк завршавао, треперила једна светлост, целе ноћи, трепетом, као да, ту, земља показује неку звезду (курзив Ђ.Р.)” (Црњански 1971 II: 383).³⁹⁸

једино за уметничко дело него, рецимо, за предео који на филму промиче пред гледаоцем (курзив Ђ.Р.), тим процесом такнуто је најосетљивије језгро у предмету уметности, од којег ниједан природни предмет није тако рањив. То је његова аутентичност. Аутентичност неке ствари интегрише све што је у њој преносиво – почевши од њеног порекла, од њеног материјалног трајања до онога што је чини историјским сведочанством. Пошто се као сведочанство темељи на ономе што је њено порекло, њена материјалност, репродуковање лишава човека суштинског и ствар, као историјско сведочанство, бива уздрмана” (Бенјамин 2011: 251). То „овде и сада”, као могућност да се делу (слици) приступи, да се у њу уђе, да се у њој пребива и буде и да се сопство, на изванредан начин, сједини са приказом, није, дакле, никаква (упрошћена) презентност, већ је тренутак који у себи сабира (трансцендира) континуитет сећања (традиције) као квинтесенцију аутентичног доживљаја у сусрету са делом. Фотографију, међутим, управо одликује презентност једнога сада које са традицијом раскида, „изузима репродуковано са подручја традиције” (Бенјамин 2011: 252), због чега је основно својство фотографског опажања поновљивост, потрошност и заменивост, природна нечему што представља средство за масовну употребу: „Наиме: *Садашњим масама колико год је страшно стало да просторно и људски себи „примакну“ ствари толико је теже да надићу једнократност сваке појаве посезањем за њеним репродуковањем.* Свакодневно је све неодрживија потреба да се из највеће близине овлада предметом путем слике, *штавише путем одслика* (курзив Ђ.Р.), репродуковањем. А репродукција се, онако како је предочавају илустроване новине и недељни филмски преглед, *неоспорно разликује од слике* (курзив Ђ.Р.). Једнократност и трајање су у овој тесно испреплетене као што су краткотрајност и поновљивост у оној” (Бенјамин 2011: 253-254). Отуда, када Рјепнин каже да се, уласком у „у слику” враћа „тамо”, онда је то *тамо* једини начин да се опростори место жељене трансценденције која не може припасти бенјаминовском *овде и сада* аутентичног присуствовања уметности, слици, Русији, а не жели да буде овде и сада у Лондону, у фотографији.

³⁹⁸ Уколико су *име и лик* преостаци идентитета за чије се очување води борба у *Роману о Лондону*, па се „Обрачун између јунака и града, попут оног који најављује Растињак на крају Чича Горија, неће више догађати у граду, већ у самом лику” (Владушић 2011: 316), са Рјепниновим нестанком нестаје и имена и лика, а остаје само приказ тог нестанка. Како тумачити овај приказ? Да ли је он *слика* коју нам писац, у епилогу, дочарава? Или је *фотографија* коју бележи пишчев објектив или завеса на позоришној сцени из чијег гледалишта писац-публика даје завршни коментар на *одиграну представу*? Ако бисмо се изнова повели за Бенјаминовим тумачењима уметности у времену техничке репродукције, имајући притом у виду и интерпретацију Црњансковог романа у овом раду, те очито присутну самосвест аутора о разликама између начина и техника позоришног, сликарског и фотографског приказивања, могли бисмо тврдити да са завршним пасусом романа – *призором без јунака*, наступа у приповедању онај моменат када је јунак изгубљен (у имену и лику) и када овековечење тог призора представља раз-откривање приповедача у улози фотографа, али и имплицитно назначивање да се ради о фотографији *са места злочина* коју потом треба (или не треба) надале преносити дневном штампом или илустрованим журналима. Све се то дешава када са фотографије нестане људског лика (портрета) и када се, у репродукцији, аура коначно потисне фотографисањем испражњених простора: „Никако није случајно портрет био средишња тачка ране фотографије. У култу сећања на далеке или преминуле љубави култна вредност слике има последње прибежиште. У муњевитом изразу неког људског лица на раним фотографијама последњи пут нам долази аура. То је оно што ствара њихову сетну и ни са чим упоредиву лепоту. Али, тамо где се човек повлачи из фотографије, ту изложена вредност први пут надвладава културну вредност. Неупоредив значај Атжеа, који је око хиљаду деветстотих хватао призоре опустелих париских улица, у томе је што је наведеном процесу умео да додели одговарајуће просторе. С пуним правом су о њему говорили да их је снимао као место злочина. *И место злочина је опустело место* (курзив Ђ.Р.). Његови снимци су праћење трагова. Фотографски снимци код Атжеа *претварају се у доказни материјал у историјском*

Од кључног је значаја, за тумачење метафизике слике у *Роману о Лондону*, што се слика више и не посматра као уметност, већ као репродукција – фотографија. Притом Црњански фотографију и слику не поставља у прост однос супротности, где би фотографисани приказ изгубио сваку везу са уметничким приказивањем. Напротив, да би фотографија постала знак промене епохалне парадигме у *Роману о Лондону* она, и када је тек илузија смисла приказаног, мора бити посматрана као уметност. За Валтера Бенјамина, промовисање фотографије као нове уметности имало је превасходни задатак да прикрије њен истински, репродуктивни односно робни карактер: „Стање ствари има своју дијалектичку иронију: поступак, који је касније довео у питање појам самог уметничког дела, чиме је његово репродуковање форсирало његов робни карактер, означава себе као уметнички” (Бенјамин 2011: 225). У *Роману о Лондону*, фотографија је такође средство којим се креира илузија (обмана) аутентичности, док се, међутим, управо путем илустрација (у журналним и у Покровској књизи) остварује „контакт” између Рјепнина и Лондона, а Лондон раскрива своју истинску природу цивилизације трговине и робне (и симболичке) разменљивости. Ако Рјепнин мисли да у фотографију може ући, он то чини зато што не прави разлику између фотографије и слике. Уз помоћ перспективе (модерна) слика отворила се посматрачу, стављајући га на место уметника, који приказ обликује из позиције властите субјективности (властите стваралачке ауре) и пружајући му прилику да у њу (очима) закорачи, док фотографија ту прилику одузима, чинећи од тродимензионалног простора само варку (фатаморгану). Као што *Роман о Лондону* приповедање уписује у пост-модерност, у губитак метафизике, фотографија не представља прости трансфер ауре у репродукцију, јер да то јесте случај, био би изгубљен њен потенцијал да завара и обмане посматрача који мора да поверује да је простор на фотографији и даље тродимензионалан. Отуда, фотографија чува у себи траг онога што је изгубљено, фотографија је (баш као и роман) показивање тог губитка:

Ноема Фотографије је једноставна, банална, нема ту никакве дубине: „*То је било.*“ Знам наше критичаре: Шта! цела књига (макар и мала) да би се открило нешто што је јасно на први поглед? – Да, али таква очигледност може бити сестра лудила. Фотографија је претерана, претпрана очигледност, као да карикира, не обличје онога што представља (управо супротно), већ само његово постојање. Слика је, каже феноменологија, објект-као-ништа. Међутим, оно што ја истичем кад говорим о Фотографији није само одсуство објекта; то је, истовремено – и потпуно равноправно – и чињеница да је објект свакако постојао и да је био тамо где га видим. У томе је лудило; наине до дан-данас ниједан начин представљања није могао непосредно да ме увери у прошло постојање неке ствари; а пред Фотографијом осећам непосредну извесност: нико на свету не би могао да ме разувери. Тако Фотографија за мене постаје чудан *медијум*, нова врста халуцинације: лажна у равни перцепције, истинита у равни времена; да тако кажем, умерена, скромна, *подељена* халуцинација (с једне стране „то није ту“, а с друге „али то је извесно било“): луда слика, *окрзнута* реалношћу. (Барт 2011: 104)

процесу (курзив Ђ.Р.). То саздаје њихово скривито политичко значење. Они већ изискују рецепцију у одређеном смислу. *Не могу се више вагати у слободнолебдећој контемплацији* (курзив Ђ.Р.). Они узнемиравају посматрача; он осећа: за њима мора трагати одређеним путем. Путоказе почињу да му истовремено дају илустроване новине. Тачне или лажне, свеједно. У њима је први пут постао обавезан пратећи натпис уз фотоснимке. И јасно је да је његов карактер сасвим другачији од карактера наслова неке насликане слике” (Бенјамин 2011: 259-260).

Свођењем тродимензионалног (модерног) простора слике на дводимензионални простор фотографије (чија је трећа димензија *приказано одсуство трансценденције*) настаје, у случају кнеза Рјепнина, својеврсна контаминација слике фотографијом, где је модернистичка жеља за центрирањем света око себе (јунака) и даље присутна³⁹⁹, али је присутна у простору који не одговара на захтев за метафизиком, мада је, свеједно, лажно уприсутњује на обема странама тог простора, и у позицији гледаоца, посматрача (сликара-уметника, то јест фотографа) и у позицији самога приказа. Ако је јаство које се, кроз перспективу, отвара приказаном, модерно (и модернистичко), трансценденција која произлази из самога приказа јесте иконична, јер, на икони, метафизика себе пројављује у осликаном, оваплоћујући пралик у (насликаном) лику:

И као што у причешћу у облику хлеба и вина верник види Бога, Тело и Крв његову, тако и код иконе: гледајући на слику, верник види његов пралик. Карактеристично је што се у вези са иконама никада не каже да је то слика Богородице или слика Бога, него се каже: То је Богородица, то је Бог [...] Сагласно православној доктрини, икона се узима као сведочанство божијега оваплоћења. То јест, попут причешћа, она се узима као сведочанство о Богу и свецима, при чему се сведи, са своје стране, доживљавају као жива икона Бога. (Успенски 1979: 256-257)

Фотографија се изједначава са иконом, будући да је, као и икона, (привидно) дводимензионална, али тамо где, иза иконе, стоји божански ауторитет, иза фотографије бива приказан његов изостанак. Фотографија је икона у којој се потврђује непостојеће догађање метафизике. Први сусрет са Покровским, у чијем лику, без много напора, препознајемо паралеле са Христом, јер „имао је главу Христа *на руским, старим, иконама* (курзив Ђ.Р.)” (Црњански 1971 I: 298), јесте управо сусрет са таквом псеудиконичком представом: „Рјепнин је запазио, колико је лице Покровског жуто, нездраве боје, и слично заиста тим Исусима, на старим, руским иконама, на којима је на сликама сахрана, полагање у гроб Христово, – *а васкресења нема* (курзив Ђ.Р.)” (Црњански 1971 I: 327, према: Радовановић 2020: 173). Привилегована позиција коју фотографско има у *Роману о Лондону* почива управо на томе што је фотографији омогућено да обострано пародира и модернистичку и иконичку метафизику, да у њој буде одсутна и трансценденција божанског и трансценденција хуманог, а да се, истовремено, јунак непрестано заводи да, према потреби, поверује час у постојање првог, час у постојање другог трансцендентног модела. Рјепнин верује само у Покровског и, од свег тог друштва у Корнуалији (са изузетком доктора Крилова, за кога Рјепнин показује симпатије, али то никако није исти ниво поверења као у случају Покровског), једино се унапред радује сусрету са Покровским:

Тек после два три минута, сетио се да потражи, очима, оног, за кога је био чуо, да ће бити у том хотелу, а кога је, једино, и желео, да упозна. То је био граф Андреј Покровски који је једном био у посети Нађи, у Паризу, а чија је млада жена, пре годину дана, била извршила, самоубиство. (Црњански 1971 I: 297)

³⁹⁹ Није случајно да *Роман о Лондону*, свет о коме приповеда космолошки позиционира не у координатама хелиоцентричног, коперниканског закона, већ геоцентричне птоломејске парадигме. То није тек знак застарелости једног закона који је побијен, али се ипак враћа да наговести сумњу у аксиоме научног знања, него је то савршена метафора модернистичке антропоцентричне метафизике коју роман, овом сликом, на почетку успоставља, јер ће је читавим својим наративним током урушавати да би је, на крају, најзад, и изгубио.

Логично би било помислити да је Рјепнинова вера у Покровског у ствари вера у његову аутентичну иконичност, односно да Рјепнин у Покровском заиста види пројављивање самога Христа, његову еманаацију. Како Покровски и физичком појавом – ликом и својим именом, у коме се разоткрива празнички, иконички смисао његовог бића, треба да представља пралик, живу слику Бога, преварни карактер овог препознавања кретао би се линијом Рјепнинове заблуделости у погледу праве природе Покровског, јер фигура Покровског је само представа иконе, а заправо је сцена, фотографија. Покровски је маска иконичког омогућена флексибилним, метаморфичким својством фотографије да собом може да обликује и понуди привид метафизике у обема правцима њене могуће реализације. Међутим, ако је *Роман о Лондону* дело у коме се, пре свега, успоставља однос према нестанку модернистичке епохалне парадигме, да ли је могуће да Рјепнин верује у метафизику иконе у Покровском, када знамо да је то метафизички образац који се у пост-модерности превазилази? Знаци сумње појављују се већ у ситуацији сагледавања Покровскове фигуре као фигуре Христа. У том „гледању” не учествује само приповедач, одвајајући своје разумевање од јунаковог, већ је то Рјепниново запажање – Рјепнин је запазио да је Покровсково лице жуто, а слично руским иконама на којима је Христ *мртвац* а васкрсења нема. Једно „заиста” које се у Рјепнинову опсервацију уводи треба да потврди нешто што је, од стране приповедача, већ претходно речено о симболичкој природи „жутила” Покровског, па када Рјепнин потврђује приповедача и то да је Покровсков лик као на тим старим иконама, онда они заједно посматрају Покровског у истом симболичком регистру и препознавању.⁴⁰⁰ То значи да ни Рјепнин у Покровском не види иконичко, јер

⁴⁰⁰ Треба, међутим, поставити питање па чак можда и изразити сумњу у ову истоветност приповедача и јунаковог погледа. Ако Рјепнин посматра Покровског и Покровски *запажа Рјепниново посматрање*: „Када је запазио да га Рјепнин посматра (курзив Ђ.Р.), погледао је Рјепнина, за тренут, неким лудачким, крупним, зеленим, очима, о којима се у Паризу – међу женама, – причало” (Црњански 1971 I: 299). Не изгледа као да Покровски, интуитивно осећајући кнежев поглед на себи, напросто узвраћа погледом, већ делује као да он (о чему говори и привлачно, демонско својство његових очију), тај поглед вреба, и чека када ће га Рјепнин погледати, па да и Покровски погледа Рјепнинов поглед и тиме буде уверен у то да је међу њима успостављена „театарска” комуникација у којој ће, Рјепнину, надаље, припадати улога публике, а Покровском и читавом друштву у Корнуалији улога позоришне трупе која за Рјепнина игра представу Покровсковог самоубиства како би кнеза убедила да и сам треба да учини исто. Да се ради о театарској, а не о фотографској или филмској режији, показује нам управо веза међу погледима, јер, како каже Бенјамин, основна разлика између позоришног и филмског глумца и јесте постојање односно непостојање свести о властитој гледаности, *о присутној публици*: „Уметничко остварење глумца који игра на позорници дефинитивно се презентује публици путем онога што он јесте у сопственој личности; насупротив томе, уметничко остварење филмског глумца публици се презентује путем сниматељске апаратуре. Потоње има двојаку последицу. Апаратура која публици предочава остварење филмског глумца није устријена да то остварење поштује као тоталитет. Под вођством филмског сниматеља, она непрестано прилагођава положај у односу на споменуто остварење. Низ тих подешавања положаја, које монтажер компонује из добијеног материјала, твори коначно монтирани филм. Он обухвата изванредан број момената кретања, који као такви морају бити приписани камери, а да и не спомињемо специјалне кадрове, као што су крупни планови. Тако је остварење глумца подвргнуто низу оптичких тестова. То је прва последица околности што је остварење филмског глумца предочено путем апаратуре. Друга почива на томе да филмски глумац, пошто своје остварење не презентује публици лично, губи могућност која је дата позоришном глумцу, да током приказивања прилагођава остварење према публици. Тиме је публика у позицији оцењивача кога не ремети никакав лични контакт са глумцем” (Бенјамин 2011: 262-263). Рјепнин учествује у театру, узимајући га за истину, јер не може да доспе до приповедачке самосвести која је, још с почетка романа, *метатеатрална*. Приповедач, као режисер и као фотограф, има увид у метатеатралност призора, што значи да има увид и у лажно позориште и у лажну слику до чије „лажности” Рјепнин не досеже, као што прозира и то да је иконичност Покровског фотографска, а позоришна сцена неаутентични запис на филмској траци. Дилема која преостаје, међутим, јесте како препознати „редитеља”

види одсуство догађаја (васкрсења), а самим тим и пралика (пралик се догађајем васкрсења афирмише).⁴⁰¹ Икона треба да посредује веру, али не веру у икону, чији је смисао већ деконструисан, већ веру у саму ту деконструкцију, у могућност успостављања модернистичког, первертираног Христа. Разлика коју Рјепнин не уочава, и због које поклања поверење Покровском, није разлика између безусловне и неупитне хришћанске метафизике и њеног изневерења у немоћи Покровсковог да изврши самоубиство, него је баш разлика између модернистичког Христа, који би могао и да се убије, а да остане трансцендентан, и Антихриста који модернистичку христоликост даје само као представу, фотографију, сцену, а да Рјепнин ту његову страну не спознаје. За Рјепнина, догађај (у коме догађајност васкрсења изостаје) и даље је аутентичан, јер да није тако, не би било ни Рјепнинове вере у самоубиство, па не би било ни очуване жеље за суицидом до краја романа. На овом месту испуњава се зјап који настаје противречним и збуњујућим карактером Покровског-Христа да може починити суицид (који је најтабуизиранији хришћански грех), и да може, и даље, остати Христ.⁴⁰² Сав репертоар симболичких знакова у којима се врло

Романа о Лондону. Је ли то приповедач, ђаво, ђаво као приповедач, приповедач као ђаво? Јер, све што се случује са Рјепнином и сви они случајеви који његов живот окрећу и преусмеравају ка суициду производ су неке свести која вуче конце и свим тим управља из удобне столице на другој страни филмског сета, служећи се поступцима који припадају управо филмској режији, где глумац више и није глумац свестан своје улоге и игре, већ неко коме се може изнудити аутентична (истинита) реакција онда када он то не очекује, па и „пуцањ” у Рјепнинову ахилову тетиву потврђује Бенјаминову опаску о филмском глумцу као реквизиту који „глуми” без свога знања тако да „редитељ може наложити да, у згодној прилици, кад глумац поново једном буде у студију, иза његових леђа буде испаљен хитац. Престрављеност глумца у том тренутку може бити снимљена и умонтирана у филм. Ништа драстичније не дочарава у којој је мери уметност побегла из царства „лепог привида“ које је дуго важило као њено једино боравиште” (Бенјамин 2011: 266).

⁴⁰¹ Канонско хришћанство поставља јасну границу између самоубиства и саможртвовања (Христовог), а та граница се препознаје управо у постојању односно изостанку васкрсења, па је „Лик самоубице супротан лику Распетог за истину. И психологија самоубиства ни најмање није психологија искупљујућег жртвовања. Искупљујуће жртвовање се заснива на слободи. Самоубица, пак, не зна за слободу, он није победио свет, свет је победио њега. Христос је победио свет и припремио пут за свеопшту победу над смрћу и васкрсење. Слободно крсно жртвовање је пут ка вечном животу. Самоубиство је, пак, пут ка вечној смрти, оно се одриче васкрсења” (Берђајев 2011: 22).

⁴⁰² Идентификацији са модернистичким Христом мора претходити раслојавање јединствене фигуре Бога унутар кнежевог бића. Када се универзална природа божанског иронијски деконструира, то још не значи губитак Бога, већ његово понутрашњење. „Свевишњи Бог” одваја се од „личног Бога” у чијем зазивању врхуни искуство модернистичке метафизике. На тај начин, модернистичка поетика себи присваја Христа, који постаје и жртва и самоубица, јер је истовремени носилац вере и сумње у постојање Онога за кога се жртвује а који га, међутим, оставља: „У завршном усклику појављује се неки притајени мотив кнежевог огорчења, оличен у разликовању Бога и Свевишњег : ако је Рјепнин иронично изрекао „Боже мој“, као лагани подсмех над овом свеукупном бригом због путања коитуса, ако је он ову фразу употребио као конвенционалну поштапалицу, онда је она у функцији подсмеха који не носи *толико* огорчење као што је Рјепниново. Кнежев монолог је сувише *дубок* да би посегао – и у иронији – за једнозначним обликом поштапалице. У реченици постоји и једно одвајање, јер кнез – обративши се директно, први пут у овом монологу директно – није рекао „Колико је посла за Тебе“, већ је Свевишњег одредио у трећем лицу, одвојио га од сопственог обраћања Богу. То омогућава претпоставку да, и унутар овако ироничног и циничног казивања о Богу, опстаје неко мутно разликовање између личног и скривеног Бога у мраку Рјепнинове душе и у свету делотворног и у коиту присутног Свевишњег. Да ли фраза „Боже мој” допушта овај смисаони и емотивни дуализам? Ако је *само* конвенционална поштапалица, чија иронична и цинична поента треба да омогући да кнез постигне аутентичност без Бога, онда она иде у сусрет депатетизацији његовог самоубиства, насталој у облику изненађујућег просева који је минуо његовом свешћу. Шта, међутим, ако у овој фрази чујемо Христове речи „Боже мој! Боже мо! зашто си ме оставио?” (*Матеј*, XXVII, 46) *То гради екстатичну одлуку за смрт* (курзив Ђ.Р.). Јер, Христ – који са овим речима на уснама напушта овај свет – појављује се на дну ироничног и циничног Рјепниновог монолога, чији усклик изненада добија црте вапаја, скривеног и од саме свести, која не

јасно разазнају трагови непостојећег васкрсења, као и трагови Христове божанске природе и Христових чуда (у којима се божанско показује и потврђује): ходање по води, јер „Рјепнин виде, како све живо, плива, жури, жури, тако рећи трчи, по води” (Црњански 1971 I: 343), затим брдо „препукло, од бура и ветра” (Црњански 1971 I: 323), као испражњен Христов гроб („а васкресења нема”), и сцена ношења Покровсковог онесвеслог леша као Христово скидање са крста „Рјепнин виде како га носе, као неког Христа, скинутог са крста, горе, узбрдицом, према његовом сунцобрану, великом, као шатор у пустињи” (Црњански 1971 I: 346)⁴⁰³, све су то, дакле, начини не само да се завара Рјепнин, већ да се завара и читалац романа. Очити знак модернистичког первертирања Христа треба да увери и Рјепнина и читаоца да је *Роман о Лондону* и даље модернистички, али и да га натера да се запита да ли је, на нивоу метапоетике, којом се романескна самосвест поставља у пост-модерну епохалну ситуацију, уопште могуће да тај знак и даље носи ону поетичку функцију коју је у модернизму носио, то јест од читаоца се тражи да модернистичку сцену препозна управо као сцену, као готов знак који је у роман уведен не да би дозивао метафизику, него да би у постметафизичком дискурсу постао то што сада и јесте – само знак. Приповедање у *Роману о Лондону* састављено је од таквих, готових модернистичких блокова-сцена-знакова, па се приповеда о знаковима, о дискурсу, а не изравно о егзистенцији, јер егзистенција изван дискурса и не постоји – то нам поручује пост-модерни Црњански.

6.4.3. Представа за Кнеза

Пошто се обмана Покровског (и свих оних који се у Корнуалији појављују као споредни глумци суицидалног театра) састоји у томе да се Рјепнин убеди (и задржи у вери)

би – и на мах – дозволила провалу овог осећања. У тој провали постоји патња због остављености: између бивствивања-ка-смрти, за које је неопходна осамљеност, и одвише личног Бога, скривеног од кнеза а негде у њему, налази се Рјепнин који пати” (Ломпар 2005: 378-379).

⁴⁰³ Мило Ломпар детаљно побраја и наводи све паралеле које се између Христа и Покровског у роману успостављају: „У његовом (Покровском – прим. Ђ.Р.) покушају да се утопи, Црњански ће окупити читав спектар различитих симболичких идентификација Христа: Рјепнин, угледавши га први пут, види како је Покровски „превукао руком, преко чела, као да је желео да са главе скине нешто што га тишти? Неки трнов венац? – јер и тога има, каткад, на глави људи, невидљиво.“ (286-287) Ко, међутим, *види* оно невидљиво на Покровском ако не ђаво прозирности који му је тај трнов венац доделио као наговештај јунаковог покушаја да се убије. Јер, Христу „оплетавши вијенац од трња метнуше му на главу“ (*Матеј*, XXVII, 29) *непосредно* пре одласка на Голготу, у страшној близини распећа, као што трнов венац *претходи* покушају самоубиства Покровског, што токрива да је смисаони паралелизам између Христовог распећа и утапања Покровског централни моменат у поређењу Покровског и Христа у *Роману о Лондону*. Онога дана када ће гроф покушати да се убије, „Рјепнину паде у очи, како, *једини*, Покровски, стоји погнуте главе, загледан у дубину, у воду, и, како не учествује, ни у разговору, ни у смеху“ (313), што су мотивацијски облици Христове *одсутности*, јер „сам одступи од њих како се може каменом добацити“ (*Лука*, XXII, 41), али ова самоћа у свету, која и код Покровског означава да је у мислима „негде далеко“ (286), *није* – што је одсудна разлика – последица Христовог чина да „клекнувши на колена мољаше се Богу“ (*Лука*, XXII, 41), него је последица грофове загледаности у самоубиство: *кога он види?* Док ће се Христ жртвовати у славу Бога који „не посла сина својега на свијет да суди свијету, него да се свијет спасе крозањ“ (*Јован*, III, 17), дотле ће Покровски – у одлуци да се убије – одговорити на ђаволово искушење. Јер, „кад је Покровски оживео, Рјепнин виде како га носе, као *неког* Христа, скинутог са крста, горе, узбрдицом, према његовом сунцобрану, великом, као шатор у пустињи.“ (333) *Каквог* Христа? Ако је, наиме, Рјепнин на самој обали „сео на шљунак“ (331), ако је сунцобран био „горе, на стени, на трави“ (326), откуд *пустиња* у поређењу? Она је, пак, оно место на коме Исуса „куша... ђаво“ (*Лука*, IV, 2) и када се, *упркос* околностима, Покровски посматра као да је у пустињи, онда се он посредно означава као *онај* који је изложен ђаволовом искушењу, пошто пустиња енкодира симболички смисао *тог* искушења” (Ломпар 2000: 94-95)

у смисао модернистичког бивања (и у смрти – суициду), улога иконишког обрасца јесте да фотографију и икону споји тако да се фотографија трансцендентно опростори, али да улазак у тај простор буде перспективизован на начин модернистичке интројекције себе у слику (фотографију). Крајњи циљ је убедити кнеза у смисао самоубиства, а како метафизика суицида фигурира као искључиви знак модерног (а не хришћанског) виђења света, то се већ из саме природе догађаја који се трансцендира раскрива његов модерни (и модернистички)⁴⁰⁴ карактер. Рјепнин се убија са вером да се суицидом (без трага) враћа слици Русије, што значи да претходно мора бити изграђена и утврђена у њему, пре свега деловањем Покровског, вера у *смисао слике* којој се враћа као вера у смисао самоубиства. Очи јунака су засењене призорима, који се, као на филмској траци, пред њим одвијају, па и не примећује да је место на коме стоји, са кога посматра покушај давлена Покровског и сву гунгулу која настаје да би се Покровски спречио (и „спасио”) да своју намеру спроведе у дело, једна линија разграничења која му не допушта да у догађају учествује – бела линија Океана: „Рјепнин је био остао на обали и сео на шљунак, *као да се био уплашио мора* (курзив Ђ.Р.). Бела пена била је, опет повукла пред њим ону белу линију, *за коју је мислио* (курзив Ђ.Р.), да дели два света” (Црњански 1971 I: 344). Ако Рјепнин верује Покровском и верује да је његов покушај утапања аутентичан, онда он верује у прелазност беле линије (у прелазак у Други свет, и, уопште, у постојање Другог света), која га, међутим, не упозорава да је не може прећи, него му границу предочава као границу двосветности, а не као границу посматрања. Верујући у суицид Покровског, Рјепнин верује у сопствени суицид, па ако Покровски своју намеру није остварио само зато што је био окружен онима које Рјепнин већ види као својеврсну агентуру Лондона, онда је само потребно обезбедити да ти људи (и сви други) не буду присутни у тренутку када Рјепнин буде извршавао самоубиство да би самоубиство успело. Да је Рјепнин препознао границу Океана као границу између публике и позоришне сцене, која се пред њим, као публиком, одвија, он не би починио самоубиство, јер би неопозиво схватио да нема самоубиства као смисла, већ само као театра и улоге, која је једна од многих које јунак романа-гумаца игра у Црњанскомом приповедању од почетка до краја приче. Када је суицид Покровског аутентичан, прелази се граница у Други свет (у метафизику). Када је суицид театар, понавља се (бесмислена) игра, само се носиоци улога мењају, те је Рјепнинов статус посматрача суицидалног позоришта Покровског једнак статусу који приповедач заузима према Рјепниновом самоубиству, на крају романа, са великом разликом да се Рјепнинова представа више не може гледати, јер приповедање треба прекинути и завршити, а јунака изгубити, онога тренутка када прича прети да се претвори у (опет бесмислено) опетовање наратива. Тада би приповедач морао да започне причу о себи, што је, наравно, немогуће, јер се у *Роману о Лондону*, као трећем и последњем у низу Црњанских романа са аутобиографском подологом, наратив Ја-приповедања коначно губи. Једном пренет на непоуздано Он-Рјепнина, који је „Неко” и „Јунак нашег романа” и онај који мисли, али тако да је у несигурном статусу мисли скривен процеп, преко кога се не да успоставити мост, између Он и Ја - „Мислим – каже Рјепнин – (*I think*)” (Црњански 1971 II: 128), аутобиографски дискурс досеже до крајње тачке свог (само)осмишљавања и

⁴⁰⁴ Модернизам призива, али, истовремено, и оспорава метафизичке обрасце, па ако се један раномодернистички роман, као што су *Зли дуси*, мора завршити ужаснутошћу јунака који, у неповратној тачки решености (и примораности) на суицид, види да је читава идејна конструкција суицидалне метафизике, коју, кроз роман стрпљиво гради, тек илузија (ђавоља обмана), пост-модерни роман Црњанског неће се завршити изневерењем суицидалне идеје, већ јунаковим нестанком, што је корак више у односу на граничник који модернистичка поетика поставља обликујући своју поетику самоубиства.

не може се вратити на Ја, јер је Ја већ превазиђено и, у превазилажењу, укинута. Успех театра Покровског предуслов је кнежевог самоубиства. Након изведене представе у коју је кнез поверовао, потребно је још само доставити му књигу са илустрацијама Русије, па да он коначно охладни и пристане, готово без устручавања, да заврши са собом, мислећи да се враћа слици, да у слици нестане, а не да остаје као писани и фотографисани траг себе (у писму) у Лондону.⁴⁰⁵

У зависности од тога да ли се покушај самоубиства Покровског посматра као аутентичан чин или као добро изрежирана представа, мења се и однос који Покровски има према самоубиству другог. Није случајно да је узрок Покровскове жеље да се убије самоубиство његове жене. Црњански на овај начин прави својеврсну паралелу, смештајући Покровског у средишњу позицију између двају самоубица. Са једне стране, ако је суицид исход који потврђује Покровскову патњу због женине смрти и недопуштеног (табуизираниг) односа са њеном мајком, Беом Барсутов, онда се христоликост Покровског потврђује, јер, без обзира на то што суицид долази у потпуну колизију са хришћанским каноном, Покровски жели да умре искупљујући своју кривицу (грех) за смрт другог, чиме се прелази граница која самоубиство дели од жртве.⁴⁰⁶ Са друге стране, ако је самоубиство Покровског само театар одигран да би се Рјепнин припремио за суицид, патња је тек глумљени афект кога треба Рјепнину приказати што уверљивије, будући да патња и искупљење гарантују Покровскову христоликост. Маестрално водећи „криминалистички“, детективски заплет, Црњански као да непрестано осцилира између ове две могућности, због чега су и изјаве Покровског стални позив на двоструко тумачење. Док траје разговор о Тристану и Изолди, Покровски *једини* ћути, да би се у једном тренутку обратио, полугласно, *само* Рјепнину:

Рјепнин је сад, случајно, ишао поред Покровског, па се мало зачудио, кад му се Покровски обрати руски, полугласно: „Чудно је, зар не, књаз, како Енглези мисле, и о љубави човека и жене, различито, од нас Руса? Сер Мелкелм има право. Мислили су различито већ у средњем веку. А тај Тристан, заиста је, комично, веран, само свом суверену. Напушта, за њега, и Изолду, тобоже бесмртну љубав своју. Да би, са осталим витезовима краљевим отишао, на свој посао. Што је, после хипнозе Месеца, чаробног напитка самоће са Изолдом, губљења контроле над собом, зар не, ипак апсурдно?“

Генералица Барсутов, корачајући пред Рјепнином, чула је, то, и насмејала се, гласно. Покровски, међутим, додаде: „Рус би се, на његовом месту, био убио... И боље да се убио“.

Рјепнин примети да се смех те жене (која је ваљда знала руски) брзо, прекиде, и ухвати поглед генералице, која је сад била загледана у свог зета, пренеражено.

„Боље да је и Изолду убио“, – додаде Покровски гласно. (Црњански 1971 I: 326)

⁴⁰⁵ Док путује у Фоукстон Рјепнин се присећа да му је службеник америчког посланства, представљајући му то као помоћ у „Нађиној ствари“, то јест као допринос у доношењу позитивне одлуке о Нађином останку у Америци, саветовао да све своје документе фотографише: „Ако жели да помогне ствар своје жене, нека остави, код њега, те препоруке, пољског Црвеног крста, адмирала Трубрица и писмо Сазонова. То ће се фотографисати“ (Црњански 1971 II: 382).

⁴⁰⁶ Тада Покровски јесте модернистички Христ, јер чува идеју жртвовања, с тим да својом смрћу не искупљује грехе света (других), јер „он (Христ – прим. Ђ.Р.) очишћа гријехе наше, и не само наше него и свега свијета“ (*Библија, Нови Завет*, „Прва посланица Јованова“ 2001: 245), већ искупљује сопствени грех.

Зашто се Покровски обраћа само Рјепнину? Полугласни говор не сугерише конспиративност у смислу да други то не треба да чују, већ да то што Покровски говори треба да чује само кнез. Треба, дакле, задржати тишину према другима, јер се тиме кнез одржава у заблуди да је Покровсков говор исповедан и да Покровски носи терет патње која се може казати једино њему – једино он, као човек од поверења, сабрат у патњи – Рус, може да правилно разуме речи које му се упућују. На тај начин Покровски потврђује Рјепниново поверење и држи кнеза у вери, која ће кулминирати сценом утапања, да је за аутентичан излазак из тог света, из те борбе са Лондоном, довољно искључити друге из сопственог самоубиства: „Рјепнин жели да га се сви, пре самоубиства, одрекну, да доживи потпуни спољашњи и унутрашњи егзил, пре коначног егзила у смрти” (Живковић 2012: 93). Покровскова интерпретација приче о Тристану и Изолди, има, међутим, још један циљ. Он, посредно, предлаже кнезу да са собом, у самоубиство, повуче и Нађу. Попут Бџарловљевог гласа који се Рјепнину јавља изнутра, а Бџарлов је такође извршио самоубиство, убивши, најпре, своју жену, Покровсков полуглас оспољава Бџарлова, враћајући кнеза у почетну позицију изолованости од Лондона, када са Нађом, у крајњој беди, патњи и сиромаштву, разматра заједничко потонуће. То да се сада један глас појављује да му предложи заједничку смрт, са Нађом, онда када је Рјепнин већ одлучио да Нађу спасе и наведе је да оде преко Океана, показује да у ђавољем плану за Рјепниново самоубиство можда ипак постоји пукотина и да би идеални сценарио било убиство и самоубиство, а не само Рјепнинов суицид. Покровски говори шифровано, али није тешко у његовим речима, када прича о Тристану и Изолди, препознати алузије на Рјепнинову судбину у роману, јер после „чаробног напитка самоће”, као Рјепнинове и Нађине осамљености и напуштености пре него што у живот Лондона закораче, долази губитак контроле над собом, као ђавоље замешатељство да се Рјепнину онемогући да се о својој коначној судбини пита, док напуштање бесмртне љубави зарад верности суверену осветљава двоструку онтологију јунака романа који се према метафизичком одређује у два правца – ка љубави и ка смрти. Желећи да, скривено, у Рјепнину изазове грижу савести, али и да подстакне његову сујету, пошто без своје жене у смрт не одлази само грешник, онај који је напушта, већ и кукавица, Покровски делује као *провокаатор*, што он у суштини, као главни шраф у мрежи агентуре и јесте – *agent provocateur*. Али, колико је у Покровсковим речима присутна скривена намера да Рјепнина наведе да изнова размотри идеју о убиству жене пре самоубиства, толико се и Покровски, што Рјепнин, наравно, не примећује, у овим речима и сам разоткрива. Ако Покровсков глас оспољује Бџарлова, њихова идентификација мора бити потпуна и у погледу извршеног чина. Да ли то значи да је и Покровски (посредни) убица своје жене, а затим (лажни) самоубица? Бџарловљевска парадигма тако је уздигнута за степен више, јер Бџарлов није неаутентичан у оном смислу у коме Покровски јесте. Бџарлов заиста убија и жену и себе. Покровски на суицид наводи, не само Рјепнина, већ и своју жену, а од самоубиства прави театар. Онај који апелује на савест и патњу са скривеним циљевима и крајњим намерама, не може бити истински носилац ни савести, ни патње. Уколико савести и патње код Покровског нема, нема ни препреке (табуа) да се веза са генералицом Барсутов реализује и док је жена жива. У том случају, Покровскова кривица није неупитна, али је лажан осећај кривице као основ његове „патње”. Све је заправо једна велика представа, јер је довољно довести у питање само један знак па да се читава ова конструкција разгради и изврне на наличје. Ако нема патње и нема препреке да Покровски и Беа Барсутов буду заједно и пре жениног суицида, трауматична ситуација која изазива жељу за смрћу Покровског више не постоји, а ако је траума лажна, ни љубав према генералици није права,

јер је та љубав један од двају улога у креирању трауме (суицидална траума настаје довођењем Покровског у безизгледну позицију да мора да бира између успомене на мртву жену, за чију смрт осећа кривицу, и љубави према Беи Барсутов, њеној мајци).⁴⁰⁷ Не може се бити лажни Христ а прави љубавник. Ломпар у својој студији примећује да је фасцинираност Бее Барсутов Покровским изазвана његовом христоликом природом:

Племенитост и снага *озарености* у очима Бее Барсутов, чежња а не жудња, оличавају љубав што стреми својој идеалности, утемељености у *другом*, у племенитој страсти ка Христу. Та племенитост даје дубину осећања овој грешници, дубину која је разликује од празне сексуалности других жена: та племенитост би требало да значи како Беа Барсутов *љубављу* искупљује свој грех. (Ломпар 2000: 92)

Када христоликости нема, то јест када је христоликиост театрализована, и љубав мора бити исто то – фотографска, сценична, *копирана љубав*. Без Покровског као искупитеља-Христа нема ни Бее Барсутов која се искупљује љубављу, препознајући је у Христу. Намерно наглашавамо израз *копија љубави*, јер Беа Барсутов јесте копија, репродукција, мермерни кип:

Његова метреса била је старија од њега, а можда и много? Судаћи према њеној спољашњости, то је ипак била жена *као што су модели великих модних кућа у Паризу* (курзив Ђ.Р.). Била је необично одевена и за морску обалу. И ако је било видно да та жена није била дошла да се сунча и купа, у мору, и да се изложи, атлантском ветру, под светлошћу, кроз стаклени, зелени, кров, и биље, на крову, *њено је лице било лепо и мирно, као лице утопљеница* (курзив Ђ.Р.). А што је било чудно, њене ноздрве, црте усана и врхови ушију, који су вирили испод њене риђе косе, све је то било боје и сјаја, као што га имају морске шкољке. Бледи. Ружичасте. Сдефасте.

То лице је Рјепнина сећало његове младости, Петрограда, таквих лица лепотица руских, које је сретао и код своје матере, и код оца, кад би му родитељи били у Паризу. Погледале би га, и прешле својим тамним очима, преко његовог лица, као неким лаким, облаком. Свака је, међу тим женама, имала своју историју, о којој се шапугало, али није, никад, говорено гласно. Ни једна, међу њима, није била срећна. (Црњански 1971 I: 299-300)

Као што Покровски знацима иконичности опсеђује Рјепнина нудећи му фотографију као икону (и слику у коју се може ући), Беа Барсутов нуди Рјепнину статуу

⁴⁰⁷ Лажност препреке креира и лажност љубави, јер љубав у *Роману о Тристану и Изолди* постоји, као стално разгоревање страсти, само дотле докле постоје препреке које су овој љубави наметнуте споља или их, међу собом, стварају сами љубавници: „*Препрека*, о којој смо често говорили, као и чињеница да страст двоје јунака *ствара препреке* (при чему овде мешамо деловање страсти са захтевима романа и очекивања читаоца) – зар та препрека није *неопходан повод* разбукутавања страсти и зар није с њом много дубље повезана? И није ли та препрека сам *предмет* страсти – уколико зађемо дубоко у мит?“ (Де Ружмон 2011: 34). Ако је страст потпуна, онда њено довођење до крајњег пароксизма нужно узрокује жељу за смрћу јер „страст значи смрт“ (Де Ружмон 2011: 35). Ако, међутим, нема страсти, нема ни смрти, ни самоубиства, ни страха од сагрешења. Има само огољене (и задовољене) плетске жеље и инсценације свих оних ефеката који у причи о Тристану и Изолди делују аутентично и творе њен смисао: „Чедност ожењеног витеза исто је што и полагање голог мача између тела двоје љубавника. Међутим, хотимична чедност је симболично самоубиство (овде видимо скривено значење мача). То је победа куртоазног идеала над јаком келтском традицијом која је првенствено истицала поноситост живљења. То је својеврсно прочишћавање свега што је у жељи опстајало као полетно, животињско и делатно. Победа „страсти“ над жељом. Тријумф смрти над животом“ (Де Ружмон 2011: 36).

(кип) на месту на коме Рјепнин уочава игру празних знакова која се оцртава како у Беином стилу облачења, тако и у њеној савршеној (фаличкој) телесној фигури, при чему су и одевање и телесни изглед диктирани од стране модних кућа у Паризу. Механизам обмане идентичан је у препознавању Покровскове христолике патње, као и у препознавању Беине аутентичне љубави (која је такође одређена патњом, јер и она и Покровски осећају наводну кривицу због смрти жене која стоји између њих). Покровскова христоликост потврђује се иконичким обрасцем (као метафизика), а отвара перспективизацији слике, као модерност. Вером, Рјепниновом, у истинитост Беине љубави према Покровском, Беа се, као фигура, појављује, у поређењу са статуом, такође као илузија тродимензионалности (вајарство и јесте уметност тродимензионалног приказа).⁴⁰⁸ На тај начин, Покровски и Беа Барсутов

⁴⁰⁸ Као ликови који Рјепнину *нуде* уметничку ауру (аутентичност) иконичког и скулптуралног, прикривајући притом пост-модерне моделе властитог репрезентовања кроз фотографију и моду, системе у којима се за Црњанског читава процес сталног трансфера и пражњења аутентичних (естетичких) знакова, и Покровски и Беа Барсутов чити су примери онога што Дерида, преузимајући терминологију из Кантове естетике, назива *парергоном*. Парергон (украс) по Канту представља сувишак, оно што се додаје уметничком делу како би повећавало његову „допадљивост”, али што истовремено делује штетно и ометајуће на могућност поимања „праве лепоте”: „Чак и оно што се назива украсом (*parerga*), то јест оно што не спада у целу представу предмета као њен унутрашњи саставни део, већ само као спољашњи додатак, и што повећава допадање укуса, оно ипак и то чини само својом формом: као што су оквири за слике, одела статуа или тремови са стубовима око раскошних зграда. Међутим, ако се сам украс не састоји у лепој форми, ако је он као златни оквир намештен само због тога да би својом дражи препоручио слику одобравању, онда се украс зове *накит* и наноси штету правој лепоти” (Кант 1975: 114-115). Ако се и чини да у Кантовој теорији појмови *ергона* и *парергона* (праве уметности, дела по себи и додатка) бивају дати у непроблематичној раздвојености, Дерида нас управо упућује на *нужност додавања* из које се раскрива недостатност дела по себи и немогућност да се јасно утврде границе између *ергона* и *парергона*: „*Парергон* иде против, са стране и поред *ергона* учињеног рада, чињенице, дјела али не пада са стране, он унутрашњост операције дотиче и с њом сарађује, почев од нечег споља. Ни једноставно споља ни једноставно унутар. Као нешто помоћно што смо присиљени да прихватимо на рубу, *à bord*. Ин је најприје на рубу” (Дерида 1990а: 58). Парергон је руб, па према томе, као пропустљива мембрана, остварује истовремену комуникацију са самим делом у његовој недостатности и са „нечим споља”. Поље знаковне игре коју оличава рубност укључује и искључује спољашњост колико укључује и искључује и само дело и то тако да су границе посве нејасне, па парергон задире у дело (чини рез у њему) ономогућавајући делу да се конституише у области априорног чистог суђења о њему. Занимљиво је да се један од трију примера парергона које наводи Кант, а потом и Дерида, односи и на „статуескност” статуе-кипа, чије би *чисто стање* требало да представља нагост, док је парергон додавање одеће-украса на статуу: „Дакле, одјећа на статуама (*Gewänder an Statuen*), примјер међу примјерима, имала би функцију *парергона* или украса. То значи (*das heisst*), прецизирано је, оно што није унутар или унутрашње (*innerlich*), као саставни дио (*als Bestandteil*) у цјелокупној представи предмета (*in die Vorstellung des Gegenstandes*), него му само припада на спољашњи начин (*nur ausserlich*) као сувишак, додатак, додавање. Одјећа статуа која је изван дјела истовремено их украшава и прикрива у њиховој нагости. То изван дјела што је налијељено на руб дјела, као представљено тијело, не би припадало цјелини представе. Представљено представе би било наго и природно тијело. Представна бит статуе би овдје припадала и једино та представа би била лијепа, битно, чисто, на унутрашњи начин лијепа, »прави предмет чистог суда укуса«” (Дерида 1990а: 61). Ако је Беа Барсутов „као статуа”, па Рјепнина код ње привлачи оно што се испод њене одеће назире и наговештава као ванредност статуарног (извајаног) тела, онда се то тело ниједног тренутка неће показати и обнажити. „Необична одевеност” (Црњански 1971 I: 299) генералице, на коју нас Црњански непрестано упућује, не изазива у Рјепнину чуђење само због екстравагантности помодног облачења (по француској моди), већ и по томе што је Беа Барсутов необично одевена „и за морску обалу” (Исто). Бити необично одевен за морску обалу значи одевати се тако да се сувише не обнажиш за ону прилику у којој се обнажење подразумева: „Била је обучена за плажу, као слущче на бродовима – које морнари називају „мали“. И ако је и у том костиму, та жена – врло грациозна тела, – изгледала лепо, Рјепнин у себи помисли: куд јој то паде на памет?” (Црњански 1971 I: 316). Зашто генералица сакрива тело? Са једне стране, Рјепнинова фасцинација генераличиним телом резултат је управо (а да он то не зна) деловања одеће, као *парергона*, оне рубности која *заводи* и изазива, јер „Оно што је рђаво, што је извањско чистом предмету укуса, то је оно што заводи допадљивошћу” (Дерида 1990а: 67). Са друге стране,

делују на Рјепнина једнако, као „партнери у злочину”, због чега је и могуће да поверљиви разговор између Рјепнина и Покровског може да чује само генералица. Ломпар врло опсежно наводи све оне сигнале које Црњански, у опису Беином оставља како би читалац могао да, пажљивим читањем, повуче паралелу између генералице и ликовна жена у модним журналима, које Рјепнину подмеће ђаво прозирности:

Јер, накнадно домишљање настај у часу када лик Бее – читавим низом елемената – открије запањујућу сличност са ликом жене из журнала, коју је угледао приликом сусрета са ђаволом. Беа Барсутов је имала (1) „риђу тамну косу“ (470), лепотица из журнала беше, пак, „крунисана тамном косом са меким таласима“ (206). Оне буде (2) истоветне успомене, па се он сећао „тих скулптура у Атини... у магновењу, чим ту жену гледа“ (470) као што га је лице из журнала подсетило „античких лепотица, са античких ваза“ (206). Чак су и његове асоцијације (3) потпуно истоветне, па „на тим удовима, грудима, раменима, није било никаквих наслага јела, пића, – као да се та жена храни сновима“ (470), као што „на тим голим раменима нема трага хране, жвакања, гојења, она су као ван људскога“ (206). И док ће (4) укоченот лица са фотографије сугерисати „да та жена никад није задихана, ни баханаткиња“ (206), дотле ће животност осмеха Бее Барсутов подарили асоцијацију „на баханаткињу“ (470). Жена из журнала (5) имала је „високо чело без бора“ (206), Беа „чело... и сад чисто“ (470), лепотицу „изражавају два црна ока округла“ (207), генералицу Барсутов „тамне очи“ (469) које су „крупне“ (470), па је једна „мраморна“ (206), а друга „као од мрамора“ (470). То је, дакле, (6) *натприродно-демонска веза између жене божанске лепоте*“ (206) и жене „велике лепоте“ (470). (Ломпар 2000: 88-89)

Ломпар, међутим, дејство демонског ограничава, пошто не доводи у питање аутентичност жеље, суицидалне и љубавне, па је за њега Беа Барсутов и даље „биће са тајном” (Ломпар 2000: 91), док је самоубиство Покровског резултат борбе са ђаволом, у којој ђаво прозирности тријумфује: „Борба са ђаволом довела је, ето, Покровског до неуспелог самоубиства као тријумфа ђавола, па је грофово преображење, отуд, пристанак на уговор” (Ломпар 2000: 99). С обзиром на то да је борба, како је већ речено, модернистички топос, који се у *Роману о Лондону* поништава⁴⁰⁹, тријумф ђавола не би могао

генералица *и нема тело* изузев оног тела које се обликује унутар тканине, гестова, корака (парергона), пошто тканина гест и корак, а не фигура по себи, чини тело подмлађеним и витким: „Модна кућа, чији је, у Паризу, била манекен, научила је била ту жену и да корача, начинила је *то њено лепо тело* (курзив Ђ.Р.) још заноснијим, подмладила га је, бар десет година” (Црњански 1971 I: 323). Парергон је продро у тело, сасвим га обузео и заменио тако да не постоји ништа друго осим опсене коју рубност производи. Постоји само оквир и лажна представа на месту прикривене празнине. Као што је одећа Бее Барсутов створила лажан утисак да испод ње почива тело уметничког као статуарни знак, тако је и голотиња Покровског (жутило Христа) створила код Рјепнина утисак о аутентичном иконичком знаку тамо где постоји само фотографски оквир, то јест фотографска репродукција. Са Деридом се питамо о ономе што телу недостаје, па му је потребан парергон: „Ако се сваки *парергон* додаје, то смо проверили у *Религији*, само у прилог неког унутрашњег недостатка у систему коме се додаје, шта онда недостаје представи тијела да би се одјећа додала? И какве везе са тим има умјетност? Шта би показала? требало да покаже? допустила да се види?” (Дерида 1990а: 62). Са Црњанским, међутим, утврђујемо да је парергонална циркулација знакова тело коначно унепостојила и на његово место поставила процесе дискурзивних обмана и засењивања.

⁴⁰⁹ Што бисмо ипак морали узети са извесном резервом, јер постоји макар и траг (у Нађином „спасењу” и генерацијском настављању) да та борба даје резултате и да Црњански, упркос свему не жели да у потпуности напусти модернистичку наду чак и када обликује роман који тематизује потпуно пражњење модернистичких

бити апсолутни тријумф, јер би онда ђаво имао над чиме да тријумфује, то јест признао би да постоји, у свету Лондона, и, посебно, код Покровског и Бее Барсутов, аутентичност која се мора побеђивати. Такође, и преображај Покровског садржао би у себи елементе модернистичког преображаја, што би, након деконструкције идеје преображења у *Другој књизи Сеоба*, значило да *Роман о Лондону* понавља модернистичку парадигму претходног Црњансковог романа. Ако је Рјепнин *заслепљен* појавом Бее Барсутов, јер „То није била, ни Амазона, ни играчица канкана, ни античка, спартанска, тркачица, то је била жена која је могла бити, и једна Рускиња коју је једном давно у прозору воза видео” (Црњански 1971 I: 323), природа те заслепљености је, као и код Покровског, огледалска, рефлексивна: „где нађе Покровски ту жену, која је њега сећала, оне, *коју је видео у стаклету прозора* (курзив Ђ.Р.), у вагону, на перону” (Црњански 1971 I: 344). Лепота Бее Барсутов активира у Рјепнину рад сећања, али не тако да се сећање издваја као привилеговани (поетички) трансцендентни знак, већ тако да сећање улази у поредак набрајања, због чега је Беа *могла бити* и Рускиња, али је могла бити и Амазона и лик са античких статуа и ваза, дакле, лице из журнала. Када се обрасци ауторове (и јунакове) метафизике изједначе, у низању, каталогу, са обрасцима у којима препознајемо празнину – празне знакове и знакове пражњења (журнали), онда не долази до контаминације празног, већ до испражњења онога што је претходно садржало онтолошку вредност. Поклањајући поверење генераличиној и Покровској жељи, Рјепнин је опсењен, па не може да разликује *знакове празнине* од *испражњених знакова*. Отуда парадокс. Рјепнин препознаје оно што је празно и што га сећа журнала, али не препознаје да је и аутентичност ушла у поредак празнине и постала саставним делом (бесмисленог) трансфера знакова. Суштински парадокс *Романа о Лондону* јесте тај да је тренутак у коме кнез, поверовавши, уписује своју модернистичку жељу у Другог, истовремено и тренутак у коме он бива ухваћен у замку и осуђен на пропаст, стављен под старатељство оних који ће надаље усмеравати његово бивање и његово кретање ка самоубиству. Већ на почетку романа, приповедач ће место започињања приче, кућу на Мил Хилу, означити као „празну таблицу”, кућу „окречену у бело, а уоквирених врата у црно, уоквирених прозора у црно. Окречен гроб” (Црњански 1971 I: 18). Ако смо напоменули да је ова слика у ствари облик метафоричке аутопројекције самога писања које се из испражњене модернистичке парадигме издиже као писање (сада) по белини, по површини, јер се на тој таблици више не може исписивати прошлост (оно што је нестало), онда ће Рјепнинова тежња да прошлост реактуализује верујући да је Покровски (модернистички) Христос, а Беа Барсутов љубав (према таквом Христу), бити пропраћена истим приповедним сигнаlima – симболичким односом „боја”, црне и беле, као односом писања (у Рјепниновом случају уписивања) и празнине. Како су Рјепнинове очи *засењене*⁴¹⁰, што Црњански подвлачи у сцени уласка, „са очима”, у капелу Светог Ђорђа, на слици: „Огромни лустери треперили су, у тој дворани, тако јако, толиком светлошћу, да су очи Рјепнинове биле засењене, чак и при гледању, из даљине, у ту слику” (Црњански 1971 II: 290), тако Рјепнин и однос Покровског са Беом Барсутов и Покровскову христолику фигуру (што су два вида трансценденције у коју јунак верује) види у црној боји, у боји сенке: „Осећао је да, између тог човека и његове таште, има нека веза, која се претвара у нешто тужно, црно, као сенка” (Црњански 1971 I: 327), и „Код једне стене стајали су у црном

знакова и њихово преузимање као готових дискурзивних модела. Међутим, у погледу наративне и смисаоне структуре *Романа о Лондону*, та нада мора бити исаковичевски апсурдна.

⁴¹⁰ У питању је Црњанскова игра значењем речи, јер засењеност може истовремено означавати и запањеност и заслепљеност.

костиму: Покровски, који се сад у црнини као го Христос, белео, и његова ташта, која је, стојећи на црним, дрвеним сандалама, са високом потпетицом, била тако витка, тако лепа, као да се свлачила, негде, пре двеста година, у Версаљу” (Црњански 1971 I: 328-329). Црно није за Рјепнина само коротна боја, мада и та симболичка веза бива овде наглашена, то је боја писма, писања, уписивања Рјепнинове вере у оне онтолошке тачке у којима он жели да та вера и даље пребива, па је црн Покровски као Христос, а црна је и лепа фигура Бее Барсутов, као што је црном бојом осенчен и однос између њих двоје. Међутим, тамо где Рјепнин текстуализује, приповедач испражњава, па се однос приповедача и јунака у овим сценама мења, постајући антагонистички. Уместо црног Христоса, приповедач види белог, голог Христа. Приповедач огољује Рјепнинову илузију, а пражњење се одвија транспоновањем једне боје у другу, јер иначе не би било могуће разумети како то да жути Покровски наједном постаје бео. Али, ако имамо у виду да је жуто боја Покровског као иконе и Покровског као модернистичког Христа (попут чувеног Гогеновог платна *Жути Христ*), белина је знак да приповедач жели да читаоцу пружи увид у у обмањујући карактер иконичке представе Покровског. Первертирајући вредности у симболичком поретку боја, Црњански ће у догађај Покровсковог „самоубиства”, увести причу о Тристану и Изолди како би нагласио да роман поменути поредак поставља наглавце (поглавље у коме се покушај утапања дешава носи наслов „Преврнута Изолда”). Док је у *Роману о Тристану и Изолди* (који се у Црњанском роману претвара у позориште и плочу), великој причи о љубави, симболичка вредност црне и беле боје утемељена на традиционалним опозицијама, код Црњанског је црно боја смисла (модернистичког) уписивања (текста), али и боја (Рјепнинове) обмане (на крају ће та обмана Рјепнина одвести у самоубиство, али не у смрт, већ у нестанак), бело је боја бесмисла, као празнине, као неуписивости смисла у роман.⁴¹¹ Зато, када Покровски, на плажи, разапиње „за генералицу, велико, бело платно, које је, изнад њене баштенске столице, дрхтало на ветру” (Црњански 1971 I: 341), па када приповедач дода да је тај бео чаршав „морао бити видан, са мора, далеко” (Црњански 1971 I: 342), онда је лако на овом месту препознати алузију на Тристана и Изолду, само што у измењеном симболичком поретку боја то више неће бити алузија којом се потврђује и рекреира стара љубавна прича у односу Бее и Покровског, него знак да те љубави нема и да је у *Роману о Лондону* „стара прича” непоновљива.⁴¹² Нема первертирања приче коју доноси

⁴¹¹ У овом первертирању хроматске симболике уочава се и жанровско (само)препознавање, као одступање Црњансковог романа од традиционалних, па и модернистичких идеја о роману. То одступање резултира траумом жанра, због чега је и потребно да се роман (у приповедању) непрестано назива романом.

⁴¹² Као „преврнута Изолда” Беа Барсутов је белина, (празан) знак, то јест знак који празни сва учитана значења свог имена, као што је и Андреј Покровски иста таква белина у односу према иконичкој симболици сопственог именовања. Беа је и „друга” Изолда, *Белорука* Изолда, којом се „Тристан (као Покровски – прим. Ђ.Р.) жени „због њеног имена (курзив Ђ.Р.) и њене лепоте“” (Де Ружмон 2011: 24). „Белорука Изолда” обамњује Тристана (Рјепнина), уверавајући га да су *бела једра заправо црна* и да је Изолда (Нађа) мртва, чиме га подстиче на самоубиство (в. Де Ружмон 2011: 24). Ако се Тристан жени због имена које је Изолда, Покровски се са Беом Барсутов сједињује због имена које је белина, јер је Беа – Бе(л)а, где Изолде (ни као первертиране, друге) нема. Она је и Беа као скраћеница од Беатрис, односно Беатриче, па у себи стапа два идеала, Дантеов идеал чисте и непорочне љубави према вољеној жени у *Божанственој комедији*, која је симбол „Филозофије, Мудрости и Света наука” (Де Ружмон 2011: 142), и идеал мајчинске љубави према сину – Богородице према умрлом Христу, док у наручју држи онесвешћеног Покровског. Поред тога што етимологијом призива „блаженост” (в. Грујић 1983: 48), светост Богородице, име Беатрис (лат. *Beatrix*) примарно је изведено из латинске речи за *путника* (*Viatrix – Viator* (в. Грујић 1983: 299)), па остаје недоумица о идентитету онога који са упражњеног хоризонта Океана (Тристан-Покровски је покрај ње), треба да види бела једра. Да ли је то Рјепнин као онај који у Океану треба да заврши у улози немогућег Одисеја, јер распета једра не дозивају на Итаку (Британија

модернизам, као што нема ни первертираног Христа, већ само шефа шпијуна – Антихриста Покровског. У погледу смисла приповедања, Покровски је онај који празни а опсењује, због чега је и истакнуто да је у Русији Покровски „био међутим најславнији помоћник генерала Кутјепова шефа шпијуна „БЕЛИХ“ у Паризу” (Црњански 1971 I: 298-299). Ако Тристан није „triste” (тужан) он не може бити ни Христос нити љубавник (женик), јер патња утемељује смисао трансценденције које у том односу нема.

6.4.4. Лажно име: суицидална агентура

Име Андреја Покровског на први поглед има јасан етимолошки смисао, јер је Покровски *онај који покрива*. Међутим, ако у обзир узмемо да је Покровски лажно отелотворење иконичког идеала, онда и у његово име мора бити учитан скривени празнични смисао (значање). Наиме, Покровски не значи само покривање, већ и покров. Празник Покрова Пресвете Богородице, који се слави само у православним црквама (што је од важности, јер Покровски са Рјепнином успоставља однос поверења кроз идентификацију са оним што је у њима *руско*), успомена је на догађај у десетом веку када се у једном византијском храму, током службе, *Светом Андреју Јуродивом* приказала Богородица како бди над паством у молитви и штити их својим покровом:

Одувек је црква прослављала Пресвету Богородицу као покровитељку и заштитницу рода хришћанскога, која својим посредничким молитвама умилостивљава Бога према нама грешнима. Безброј пута показала се очигледно помоћ Пресвете Богородице како појединцима тако и народима, како у миру тако и у рату, *како у монашким пустињама тако и у многољудним градовима* (курзив Ђ.Р.). Догађај који Црква данас спомиње и празнује доказује само то постојано покровитељство Пресвете Богородице над родом хришћанским. Првог октобра (по јулијанском календару – прим. Ђ.Р.) 911. године у време цара Лава Мудрога било је свеноћно бдење у Богородичиној цркви Влахерне у Цариграду. Народа је била пуна црква. У позадини цркве стајао је свети Андреј Јуродиви са својим учеником Епифанијем. У четврти сат ноћи појави се Пресвета Богородица изнад народа са распростртим омофором на рукама, као да том одећом покриваше народ. Беше обучена у златокрасну порфиру и сва блисташе у неисказаном сјају, окружена апостолима, светитељима, мученицима и девицама. Преклонивши колена, Она се дуго молила, заливајући сузама своје боголико и пречисто лице. Свети Андреј видећи то јављање показа руком Епифанију блаженом и упита га: „Видиш ли, чедо, Госпођу и Царицу света, како се моли за сав свет?“ Одговори Епифаније: „Видим, свети оче, и ужасавам се!“ (Поповић: [Житија Светих за октобар – Страна 2 – Светосавље \(svetosavlje.org\)](#))

Уколико се у имену Андреја Покровског разоткрива, читањем подтекста, његово светачко порекло, као и сакралност догађаја покривања (заштите) других, улога коју он добија у *Роману о Лондону* у потпуности је супротна прокламованом смислу сакрализације. Имена светаца, који у поменутом догађају учествују, који га *виде*, транспонована у светачке епитете које би требало да носи иконичка представа Андреја Покровског, јесу епифанија и јуродивост – откровење и пророштво. Као слика (икона) самога Христа, Покровски

то свакако није), а повратак је у суициду – у Океану, у непостојећем завичају онога простора по коме се (и са кога се) у завичај треба враћати?

посредује представу на начин на који су свеци „жива икона Бога” (Успенски 1979: 57), док собом, својим делом, сведочи у име *онога кога представља*. Како је Покровски, у роману, онај који дарује покров, који покрива, и његова идентификација са Богородицом наглашава њену улогу посреднице између грешника и Бога. Богородица плаче над грешном паством, у молитви, као што Покровски (као модернистички Христ) „пати” над својим грехом – кривицом за женину смрт и грешном љубављу коју осећа за ташту. Док Богородичино приказанье успоставља везу са метафизичким у *чуду виђења*, јер Јуродиви види, а Епифаније сведочанством потврђује виђено, уверава у његово постојање, Рјепниново виђење Покровског-Христа резултат је завођења, засењивања. Бљештава светлост указања Богородице не смета виђењу светаца. Обмањујући знаци иконичности Покровског заслепљују Рјепнина да у варци сагледа трансценденцију, да не проникне у превару, да се убије. Када Рјепнин посматра слике у Покровској књизи о Санкт Петербургу и он је ужаснут, али не, као Епифаније, *откровењским призором*, него немогућношћу да у слику уђе, да у слици буде:

Да, ту, на слици у књизи, била је њихова кућа. То су били исти прозори, велики прозори, дванаест прозора, на првом спрату. У округлом, увеличавајућем стаклу, лако их је препознао. Та кућа његовог деде била је у ствари близанац. Две куће, са два, сасвим слична, улаза. Раскошна, али као срасла.

Питао се само који је био њихов улаз? Били су сасвим слични, и, он није био више сигуран, који је био њихов. И ако је ту, у екипажу, хиљаду пута улазио. Било је невероватно [...]

Пренеражен, почео је да се осврће, као да је неко, у тој гостионици преко пута гробља, код станице аутобуса, могао да му, то, каже.

Као после неког ударца у груди, Рјепнин је стајао немоћан, са том књигом у руци, пришивши прозорчету у тој соби, а затим је клонуо у фотелју, јер му се мутило у мозгу. – Немогуће је, немогуће, мрмљао је у себи, да је то заборавио. Сећао се те куће, на слици, целе, тако јасне. Испред тих врата стајао је очев екипаж. Толико, толико пута, и чекао, на њега. Дању, па и ноћу. Сећао се да је свог напитог друга, Бэрлова, доводио на спавање код себе. Сад је стајао пред тим прозорима, као да у ту кућу треба да уђе, кроз то, увеличавајуће, стакло, што је, разуме се, немогуће, крај свег напретка човечанства. (Црњански 1971 II: 255)

Ако изузмемо привилеговани однос између Рјепнина и Нађе, *Роман о Лондону* не посредује аутентично искуство (модернистичке) метафизике, или ако то чини, чини на начин лажне епифаније. Роман заправо посредује само посредовање, јер у Лондону једино је посредовање које искривљује слику света могуће. Све те лупе (увеличавајућа стакла), прозори (који су огледала), биоскопска платна, фотографске репродукције, фотографије и натписи у новинама и журналима, имају улогу да непрекидно завааравају и обмањују. Зато овај роман као сложена мрежа интрига и има развијен жанровски подтекст у детективском или криминалистичком роману. Јер, када се тумачењем, потражи кључно лице свеукупне лондонске агентуре, то ће бити онај који је савршени камелеон – који је слика саме белине – гроф Андреј Покровски. На испражњеној подлози Покровског лика мењају се и пролазе сви спектри боја, жутило иконе, црни Христос, агент „белих”, агент „црвених”, белило Тристановог једра. Као репрезентација Антихриста, Покровски је најближи идеалу ђавола-прозирности, он и јесте готово прозиран. Ђаво се не указује, али се указује Покровски, који је савршено метаморфичан, зато што кнез његовим метаморфозама верује и стога је он једини који може остварити наум да се Рјепнинов суицидални план спроведе у складу са

скривеним, дијаболничким намерама. Једино у шта Рјепнин не може да поверује у вези са Покровским јесте да је граф Андреја – шпијун: „Зар могуће да један Покровски падне тако ниско, да игра улогу шпијуна? *Рјепнин није веровао у то* (курзив Ђ.Р.). Покровски се, никад, не би примио, такве улоге, против Русије” (Црњански 1971 II: 336). Покровским деловањем структурира се мрежа која се око кнеза Рјепнина сплиће да одреди његову судбину у Лондону. Али, како је *књига*, коју Покровски Рјепнину поклања, постала „његова судбина у Лондону” (Црњански 1971 I: 254), ни то деловање не односи се само на разрешење (криминалистичког) заплета у роману, него и на судбину самог романа, који је такође мрежа, ткање, текстура. У *Роману о Лондону* нема једноставног преласка са вертикалног (модернистичког) на хоризонтални (умрежени, постмодерни) модел поимања и писања света. Траума губитка (модернистичке) метафизике коју писац романа исписује на његовом почетку, упућујући нас на то да се *Роман о Лондону* пише по површини једног нестанка кроз који се више не може продирати у сећање (у дубину), заокружује се ситуацијом Рјепниновог „самоубиства” која такође призива непостојећу дубину, као нестанак, а заправо остаје у мрежи (замци) пост-модерног романа, јер се та мрежа не раскида, већ само привидно издубљује да би јунака убедила у то да је прекид могућ и да је могућ повратак у оно што је неповратно. Црњански ову поетичку позицију, коју у *Роману о Лондону* стрпљиво гради, сугерише низом једва приметних алузија. Када Рјепнин, пре самоубиства, свој кофер оставља, празан, у *мрежи* за пртљак, у возу, то је већ сигнал да се запитамо ко се убија и може ли се уопште убити неко ко више нема шта да да самоубиству: „А кофер је оставио, горе, у мрежи, празан. Кофер је остао у тој мрежи, као да није његов, а он је сео далеко од њега, на једно место у ћошку. На коферу каквих има хиљадама у Лондону, није било никаквог трага, да је то његов кофер био” (Црњански 1971 II: 378). Ако знамо да је Рјепнин, претходно, у улози носача, у коферу носио књиге, а да се осећао као да је у том коферу носио „не мање него [...] једну лешину” (Црњански 1971 II: 177) – своју лешину (Рјепнин је *живој трупу*), онда је и са тим кофером, у мрежи остављено све што би се могло убити – књига и тело и нестанак без трага (јер „на коферу није било *никаквог трага* да је био његов”). Немогуће самоубиство Рјепнина пресликава, а да кнез тога није свестан (и не може бити свестан, јер тада не би било жеље за суицидом), матрицу која суцид обликује – покушај „самоубиства” Покровског, кога, из воде, извлачи Малколм Парк „као да је у *мрежу, неког рибара* (курзив Ђ.Р.), ухваћена нека морска немањ” (Црњански 1971 I: 345). Као фигура која, у роману, располаже ограниченим (модернистичким) знањем – вером у трансценденцију чина који се спрема да учини, Рјепнин у Покровског, и, тиме, у свој суицид, уписује (дубински) модернистички налог који, међутим, роман, одмах, на првим својим страницама, препознаје као немогућ – пише се по белини, а белина је Покровски. Покровски, значењем свога имена, покрива, а делује као да прекида. Било би одвећ једноставно приметити да Покровскова функција врховног обмањивача ствара мрежу наместо покрива (који име призива у Покровској иконициности и вези са Андрејем Јуродивим и виђењем Покрова Пресвете Богородице). Покровски јесте кључна тачка створене мреже, али не као један од њених чворова, већ као место њеног (привидног) прекида. Мрежа је најчвршће (и одлучујуће) сплетена тамо где се чини да се она цепа. Покровски то место покрива белином (као што распростире бели чаршав (једно) над генералицом Барсутов), чиме његова функција добија свој коначни смисао. У ту белину упашће Рјепнин, мислећи да је у њој мрежа искидана и да се може потонути у дубину, без трага, у слику, а заправо је мрежа, на том месту само скривена, повучена испод површине да спремно дочека заблуделог јунака и врати га на површину (у траг текста – фотографију).

Није случајно да, пре Рјепнина, испунивши своју улогу, у роману нестаје и Покровски: „Царства су пролазна, била су, и остаће пролазна. Чак су и судбине, како рече тај старац, само, наставци судбина (курзив Ђ.Р). Промене су вечне, једино. А Покровски се више неће вратити у Русију, никада, а неће се вратити, ни из Русије, никада” (Црњански 1971 II: 337). Остављајући кнезу књигу са сликама да надаље одржава његово убеђење да, ако се не може вратити у Русију, може да, самоубиством, себи обезбеди повратак у слику Русије, Покровски се повлачи, као избледела, побелела фотографија на којој ће се, на крају, наћи кнез Рјепнин и његова судбина самоубице као још један отисак на површини, у вечној игри знакова који се бесмислено мењају и пролазе, напуштајући, за собом, једну епоху, на чијем су трагу биле исписиване Црњанскове књиге, а у којој се, још увек, веровало да негде у даљини (у висини) и у сећању (у дубини) постоји нешто што овај свет превазилази и осмишљава. Обликујући своју модернистичку поетику на негацији суицидалног чина, који никада није ишчезао из Црњансковог дела, него је увек представљао онај други пол, према коме се, антагонистички, развијала мисао о метафизици (и метафизици писања), Црњансково повратак самоубиству у *Роману о Лондону* јесте коначан сусрет са оним што се тако дуго одлагало, а дошло је као природна последица истрошености модернистичке епохалне парадигме. Када је од свег смисла преостао само смисао самоубиства, *Роман о Лондону* морао је бити роман о самоубиству, а као роман нестале трансценденције, он се са самоубиством суочио само зато да би, на крају, и њега избрисао и да не би оставио никаквих сумњи да време које наступа и које овај роман прекретнички обележава, започиње из тачке у којој су све илузије и обрасци модернистичке трансценденције једном за свагда уклоњени те да у књижевности и у свету наступа преломни тренутак у коме ће свако писање, да би га уопште било, морати да рачуна са тим да је *археологија* једног потонулог света.

IV ЗАКЉУЧАК

Ако бисмо желели да суицидалну поетику Иве Андрића и Милоша Црњанског прикажемо неким другим језиком и другачијим симболичким кодовима, него што је то језик херменеутичког, књижевнотеоријског раскривања, коме смо у овом раду приступили, рецимо језиком математичких симбола, онда би Црњансков однос према суициду био попут параболе која се, у раној прози, на своме поласку, концентрише и сакупља, у превирањима, мучењима и упорним настојањима да се суицид одстрани и да се нова поетика заснује на антисуицидалној метафизици, а потом прелази преко читавог пишчевог опуса и довршава опет у једном суицидалном роману, *Роману о Лондону*, појављујући се изнова и довршавајући модернистичку поетику великог српског писца. У Андрићевом случају пак, то била линија симболичке акумулације, непрестаног суицидалног присуства, на којој се обрасци епохалне поетичке размене никада не лишавају самоубиства, већ га вазда уприсутњују и према њему се односе као према неопходном присуству једнога феномена у чијим се различитим интерпретацијама и виђењима ишчитава (може ишчитавати) и еволуција Андрићеве поетике. На почетку, дакле, беше разлика и разлика је онај однос који је у упоређивању Андрића и Црњанског доминантан и свеприсутан. У „Мустафи Маџару” немогућа и неосвешћена (неосвестива) жеља за суицидом је уточиште и спасење које неће доћи, али је у негативноонтолошком смислу, без имало патетике и (злонамерне) ироније, таквим представљено. Налог раног модернизма је доследно испоштован и детрагизација се не спроводи гротескно-комичним изобличавањем, него гротеском која је трагична у немоћи да досегне до традицијом посредованог трагичког климакса. У *Маски и Причама о мушком* на делу је, међутим, управо супротан процес. Гротескно-иронијска стилизација самоубиства, подсмева се самоубицама и од њих прави пајаци, позоришне лутке, које узалудно настоје да се убију и да коначно нестану са сцене, јер све је сцена и све је позорница и поражени глумац се мора подићи на последње поклоњење публици. У оба случаја егзистенцијално-поетичка траума самоубиства је евидентна, али је код Андрића она исказана *негативом*, а код Црњанског реском и оштром, карикатуралном *негацијом*. Потрага за „мало новим” је довршена и трасе будућег поетичког саморазумевања усмеравају се у два различита правца. *Дневник о Чарнојевићу* већ је изараз самопоуздања Црњанскове (ауто)поетике. Вредност самоописивања моћна је колико се то само може бити у модернизму и у сећање (у дневнички предлогак) уписује се трансценденција суматраистичке утехе, очуваног погледа који с краја романа пребива и у смрти и у небеској утеси. Места самоубиству више нема, али оно још увек није неприсутно. На фону ране приповетке „Адам и Ева”, где се јунак, прототип будућег Рајић-Чарнојевића, узалудно настоји убити и разрешити егзистенцијалну дилему немогућег бивања у ужасу послератне спознаје, *Дневник о Чарнојевићу* је управо изнађена противтежа против овог „горког лека” – суицида, који, у смислу поетике, не доноси ништа и који модернистичко бивање одводи авангардним прелажењима границе живота и поетике, симболике и (вулгарног) чина, те нарушава сваку могућност и сваку потребу да се искуство песничке метафизике учини аутохтоним и аутаркичним. Као неприметни, а тако важан сигнал, делују речи „двојника” да се никада не би убио, јер те речи, сада, може изговорити само онај део јунаковог бића који трансцендира и преображава, а не Петар Рајић, кога у роману заправо и нема и који би своју нихилистичку позицију морао потврдити самоукинућем.

Код Андрића, међутим, самоубиства се настављају („вечно”), па се у приповеткама писаним у трећој и четвртој деценији двадесетог века нижу ликови самоубица у „Олујацима”, у „Анкиним временима”, „Љубави у касабима”, „Свадби”, као већ постављена питања о проблематизацији суицидалне метафизике у зрелом модернизму. „Симпатичној”

Ђерзелезовој потрази за лепотом и Мацаревој дубокој трауми која не може да освести оно за чиме трага, придружује се насилни рефлекс Мудеризовићевог чина, убиства и самоубиства, где се жељено (метафизичко) препознаје, али у искривљеној перспективи трауматизоване свести, у процепу између припадности заједници, инцесту, роду и болесне тежње да се има нешто што самодовољни поредак урушава и што му измиче јер се не може поседовати на начин материјалног присвојења, ни сексуално (андрогина биполарност лепоте укида захтев за сексуалним присвајањем, јер се присваја само један део жељене целине), нити у смрти (на попришту злочина остаје само нагорело и неизмењено Мудеризовићево тело, док се тела Мостарке и њеног брата расипају у прах). „Љубав у касаби” и „Свадба” устројавају наратив офелијиног комплекса, препознатљив у Андрићевој прози. У првој од ових приповедака, „Љубави у касаби”, офелијански архетип је доследно испоштован и исклизнућа у којима се препознаје модернистичка десимболизација женског самоубиства појављују се тек на крају приповетке. Кроз Рифкину несрећну судбину, забрањену љубав и самоубиство утапањем, уприсутњује се линија хуманог преозначавања женске (суицидалне) жртве у Андрићевој прози. Топоси Шекспирове драме препознатљиви су и учињени доступним читаоцу (хладнокрвни љубавник, зостављање патријархалног поретка, одлука о самоубиству која пролази или не пролази кроз стадијум изгубљености и бунила и смрт утапањем у реци), тако да тумачење мора да пође управо од сличности и разлика у односу на изворну ситуацију односа Офелије и Хамлета, Офелије и оца и брата (патријархалног императива који они испостављају) и, најзад, од самог суицида и симболичких разрешења којима се дискурс, као моћ или немоћ, укључује у процес накнадне сигнификације суицидалне трауме. Гласинчанинова полуделост, претходно раскопавање гроба и извођење (неуспелог) обреда над њим указују на то да Офелија више не може остати покопана (склоњена у причу и причање о њој) и да модернизам незалечиво дуби трауму остављајући јунака у лудилу, у пукотини недовршеног симболичког интериоризовања трауматично доживљене својевољне женске смрти. Офелија је мртва, а у њено тело дискурс се уписује са мањим или већим успехом, али увек немоћан да сасвим затвори и изнова уцелови простор свог некадашњег суверенитета. Било да се објављује као ритуално-обичајна пракса, било да већ за јунакињиног живота прелази у песму и причу (у случају Фате Авдагине), било да се врши као дионизијски пир покрај ућуткане и покривене Офелије, дискурс тражи различите приступе и начине да се одржи, али се одржава по цену губитка који никада сасвим не ишчезава. Андрићева модернистичка прича је метаприча о изгубљеном које се није изгубило, већ прекирвено, закопано, убијено, делује подривајуће и наставља да се објављује, попут Анике која ће још сто година тровати касабу. Управо са „Аникиним временима” настаје епохални прелом у Андрићевој суицидалној поетици. Тек из ове приповетке могуће је вратити се унатраг, па видети да ни у „Љубави у касаби” ствари нису одвећ једноставне и да не превладава девојчина жеља да се убије, колико неки трансцендент који се разбеснело појављује и проговара изван те воље и упркос њој. Тај трансцендент је тело, бодријаровска „гробница знакова” која у свој вртлог увлачи не само одмерене и на живот по поретку и правилу навикнуте касабљијске људе, већ и саму јунакињу. Разговор са сопственим телом моменат је преокрета, а како је Аника (пошто се није удала) већ мртва, тело загробно „пирује”, заводи и усмерава за своју вољу и за свој ђеф, отвара пукотине у приповести која почиње да казује о ономе што се може казати и о ономе што бива завек склоњено (и од свемоћне приче) у ћутање и у сумњу. Да ли се Аника убила или су је убили? Којим волшебним путевима гласине таквом брзином стижу до свакога (када је то потребно), а гласови не стижу ни до приповедача када је решено да се

тело моћно затвори у ћутњу? Истражни поступак који не даје резултате и који не може да разреши злочин, не може да утврди исход, рана је назнака позномодернистичке суицидалности која пребива у недоумици око начина умирања, па је и дискурс истраге нови тип дискурса којим се упућује на неразрешивост и, самим тим, на онемогућеност (ослабљеност) поезике да јасно пројављује суицидални догађај. Тим путем Андрић ће поћи даље, ка *Травничкој хроници* и *Проклетој авлији*, Колоњи и Тамилу, могућем и немогућем суициду, паду у пукотину и нестанку. Задржавајући се на офелијином комплексу, примећујемо разлику коју у причи о смрти Фате Авдагине, уноси мост. Посматран најчешће као врхунски симбол целокупне Андрићеве прозе, место сусрета и спајања, мост је двострука ознака која собом објављује жељу за премошћењем, али и изневереност те жеље. Колико је веза са другом обалом, тежња ка другој обали, он је и процепљена структура, неопозиво раздојена у тренутку који најављује епохално-поетички новум. Ниједан од Андрићевих суицидалних јунака (изузев померених, јуродивих, „неозначених” мостом, попут Ђоркана), не доживљава мост у целости. Њихова се судбина сплиће око оног места, које ће на крају романа *На Дрини ћуприја*, експлозијом бити разнето, остављајући мост раздељен на две половине. Капија је, отуда, простор будуће пукотине из које се, фантазматски и заводљиво, јавља смрт – смрт јунака, као и смрт знака, означавања, идентитета. Судбина Милана Гласинчанина, оног истог Гласинчанина који ће полудети на крају „Љубави у касабии”, пресликава се и у роман без икаквих измена и померања, изузев фабуларних, у односу на приповетку. Странац, у коме Гласинчанин препознаје ђавола, са којим се на капији коцка у живот, једнако је производ недовршене симболизације као и Рифка, претворена у лептира-вештицу коју јунак узалудно покушава да улови у мраку своје замандаљене собе – у мраку свог лудила. Разлика, ипак, постоји. Док је у приповеци напор да се утопљеница „очисти” и да се космос врати у равнотежу, спроведен кроз колективно прихваћену матрицу ритуалних радњи, у роману Гласинчанин ће полудети тек када схвати да у његову причу о ђаволу не верује нико. Лудило није само образац индивидуалне угрожености, већ и онтолошко-поетичке угрожености приче у коју поверење губе други, јер је губи и сам приповедач, поигравајући се са њеном метафизичком (легендарном, архетипском) укорененошћу и непрестано је деконструишући читавим током романа. Са друге стране, лудило је брана самоубиству, па се и процес саморазарања зауставља на оној тачки где лудило отпочиње, а суицидална жеља се празни и нестаје. Такође, прича о Милану Гласинчанину има и свој наставак. Млади галицијски штрајфкор, Грегор Федун, неће бити Гласинчанинове „среће” да умакне самоубиству, будући да у његовом завођењу не учествује исти ђаво-страниц који Гласинчанина наводи да „наглавце” скаче са моста. У двама поглављима која се наслањају једно на друго и која следе једно за другим, сасвим је измењен начин приказивања дијаболичког. Традиционалну фигурацију ђавола, који, и када је модернистичком поетиком посредован, задржава нека од препознатљивих дистинктивних својстава (као у Мановом *Доктору Фаустусу*), замењује *скривени ђаво*, који својом скривеношћу заводи и „конце вуче” из потаје, бивајући увек за корак испред сваког разобличавања ситуације завођења и делајући најинтензивније у правцу деструкције (аутодеструкције) другог онда када се чини да је његова игра разоткривена и раскринкана. Заведени јунак се убија након што је „схватио” обману, али се он заправо убија тако што је *наведен да схвати обману*. Схватање ситуира зло у девојци која је обманула, па се тиме зло измешта из себе самог и суверено остаје тамо где је – свуда и нигде. У таквом поетичком структурирању снага, оправдано се поставља питање (на које и сам приповедач упућује) да ли и само приповедање, које реконструише наслеђену причу, бива заведено и натерано да

проговори „гласом заведеног”. Андрићев *скривени ђаво*, као не-место приповедања (приповедивости) и приче већ је на средокраћи позномодернистичког транспоновања дијаболичке фигуре, која ће свој завршни „облик” имати у „ђаволу прозирности” Црњансковог *Романа о Лондону*.

Сеобе су „гранични” роман Црњанског. То је и једина Црњанскова проза у којој се не проналази (експлицитно) присуство суицидалне поетике. Један, већ изграђени, антисуицидални (суматраистички) наратив, *Дневник о Чарнојевићу*, добија свој коначни облик у *Сеобама*, али показује и знаке распадања, напрслине из којих ће изронити иманентна суицидалност позног модернизма у *Другој књизи Сеоба*. И Вук (и касније Аранђел) Исакович живе немогућу протежност метафизичког сна, па се жеља (воља) за сан (за уснућем) поетички одржава, запречујујући пут жељи за смрћу (за суицидом). Вукова визија мостова, извијених над празнином, прецизно исцртава средишњу тачку Андрићевог дискурса премощавања, али са сликом сневаног простора у свести и са другом обалом до које би се, „можда” ипак могло dospети. Деконструкција пак, невидљиво наступа баш ту, пошто се простор утехе из *Дневника*, поглед окренут небесима, замењује геофилијским просотором, односно простором хоризонтално постављене (покретљиве) метафизичке жеље. То удвајање није двојничко очување идентитета, колико расцеп обједињене перспективе утехе и смрти. У Вуку је Павле, колико је у Дафини Ћинђа Зековича (и мртва Павлова супруга) и паралелни симболички обрасци се сами намећу како би показали да су *Сеобе* само „привремено затишје” пре него што ће Црњански бити принуђен да се у *Другој књизи Сеоба* и *Роману о Лондону* врати самоубиству, те да у суциду препозна последње упориште модернистичког (мета)поетичког смисла. То никако не значи да Црњански, у својим последњим романима, пристаје уз самоубиство (уз суицидално разрешење загонетке постојања), јер га он (као и Павле Исакович) упорно одбија. Међутим, наглашенија поетичка самосвест позномодернистичког писма уочава и региструје надјачавајућу другост која јој долази из будућности и која већ предсказује распад аутаркичне, универзалне слике модернистичког метанаратива. Истински приповедач се не може тврдоглаво затворити у сопствену поетичку „билоост” и правити се да се ништа не догађа. Он мора да попусти и да пропусти угрожавајући дискурс у своје приповедање, те да моћ поетике успоставља у борби и надгорњавању са претећим Другим, у његовом означавању и преозначавању. И ђаво прозирности и њему намењена функција да својом фигуром (у нестајању) оличава трансцендирано зло, докази су да модернизма још увек има, јер има способности и унутрашњег (аутопоетичког) поверења да се зло формализује и да му се подари оквир, макар и као оквир празнине. Моћ да се Други именује, као ђаво, и да његово оруђе буде самоубиство, такође је показатељ „лабаво” очуване (али очуване) везе са претходном поетиком. Суматраизам је антисуицидалан, па ће и суматраизам у губитку и у писању тог губитка и даље сачувати антисуицидалност као своје обележје. *Друга књига Сеоба* у потпуности одражава овај сукоб, *Роман о Лондону* га довршава. Модернистички јунак, довољно моћан да одбије суицидалну понуду, наставља се у пост-модерном јунаку који гаји илузију (који бива натеран и обмањиван да ту илузију препозна као истину) да се може убити, то јест да може бити моћан – у самоубиству. Скривени рад „аутентичне” суицидалности – самоубиство Ћинђе Зековича и кривица коју Павле мора да понесе за ту смрт – прожима читав Црњансков роман и утиче на процес неповратне десимболизације кључних метафизичких упоришта у којима се обликују два јунакова сна – о сеоби и очувању колективног завета и о мртој жени и очувању индивидуалног идентитета. Транформација из аутентично суицидалног у неаутентично, рефлексивно, опонашајуће суицидално, везује

Ћинђу Зековича за Јулијану Вишњевски, а једном одиграна трагедија офелијанског самоуништења, понавља се као фарса, па Павле-кривац не може постати Павле-спаситељ, већ може да распозна фарсички потенцијал своје улоге и да своју путању осветли кроз смрт метафизичког. У таквој ситуацији једина могућност која преостаје и јунаку и приповедачу јесте самоукидање. Али, док приповедач то чини, јер мора да заврши приповест онда када се исцрпе документарна грађа на коју се приповедање ослања и од које, у процесу разградње модернизма, приповедање постаје зависно, јунак се пребацује „са друге стране” и показује своју (не-дискурзивну, непредстављиву, апсурдну) моћ да и оно што је мртво и за шта *зна да је мртво* и даље има и поседује. Већ на своме почетку, роман ће приповест мета-поетички прихватити као бајку, али ће бајку у целости испричати да би свог јунака оставио у (модернистичкој) бајци.

Роман о Лондону, међутим,, као пост-модерни и пост-суицидални роман, отпочиње из позиције Павловог одбијања, па самоубиства нема (нити ће га бити), јер се оно већ (није) догодило. Јулијана Вишњевски је (најзначајнији) „ђавољи адвокат” *Друге књиге Сеоба*, али је роман мегалополиса, Лондона, опросторен тако да су „ђавољи адвокати”, експоненти „ђавола прозирности”, свуда, па су и јунак и његова супруга само острво у бескрајном океану, са свих страна изложено нападима *свих*, јер се свет променио, постајући „ђавоље игралиште”. Павле нема оно што жели да поседује (он поседује мртво); Рјепнин *има*, али жели да поседује друго. Одлука да се самоубиство, упркос свему, на крају изведе и да се тиме себи онемогући кроз роман истицана алтернатива останка са Нађом и метафизике љубави која долази на место (модернистичке) метафизике умирања (смрти)м доводи у питање не само немогући идеал (савршеног) суицида, већ и идеала који му се супротставља. Потрага за самоубиством доводи у сумњу Павлову метафизику имања, због чега Рјепнин и јесте „продужење” Павла Исаковича, из задовољавајућег, апсурдног поседовања смрти, ка захтеву који имање чини недовољним, а смрт тражи тамо где је Павле не налази и одбацује – у самоубиству. Захтев није неоснован, али је поетички регресиван и Рјепнин ће бити наведен на самоубиство, ухваћен у дискурзивну мрежу која његов пут исправља и непрекидно усмерава ка самоубиству, но ипак се неће убити већ ће – нестати. Ћавољи план не тражи исходиште у јунаковом самоубиству, него изазива самоубиство да би показао нестанак и *наставак*. Остављајући траг о себи, у опроштајном писму на основу кога би се могло закључити да се Рјепнин није убио, већ да је, можда, отишао у Француску или некуд даље – у Легију странаца, у Алжир, пост-модерни, дијаболички дискурс потврђује своју моћ, јер јунак и не мора постојати телесно да би и даље био присутан у мегалополису. И знак себе, писмо о себи, довољно је да сачува „популацијски” биланс Лондона, због чега је нестанак тела, на коме приповедач, на крају романа, инсистира, сигнал да је и тело (које Рјепнин брани од насртаја Лондона, јер и он у Лондону, заведен, препознаје само тело) у које је раномодернистичка поетика уписивала свој метафизички налог, престало да постоји и ушло у процесе општег рамењивања „свега за све”, једне празне и бесмислене знаковитости, којом се Лондон стално мења, креће, а остаје увек исти.

Односу који, спрам развоја суицидалне поетике у позном модернизму, успостављају *Друга књига Сеоба* и *Роман о Лондону*, одговара, у нешто измењеном виду, однос *Травничке хронике* и *Проклете авлије*, у Андрићевом приповедању. Две готово идентичне, а заправо суштински различите реченице, изговориће, у тренуцима када се судбина ломи и када се биће опредељује за свој коначни идентитет, травнички доктор Марио Колоња и Ефенди-Ћамил, јунак *Проклете авлије*. Колоњино погрешно и Ћамилово једино опредељење, два су облика идентитарног самозаснивања који се могу самеравати и произлазити један из другог,

али се никако не могу поистовећивати. Изостанак суицида у *Проклетој авлији*, није знак његове поетичке ирелевантности. Напротив, самоубиство изостаје тек онда када се у *Хроници* укине, па у *Проклетој авлији* није присутно зато што га нема, него зато што га има у Колоњином губитку суицида и зато што је тек из тог губитка могуће да Ћамил пређе на страну апослутног, ишчезавајућег идентитета. Када се Колоња „погрешно” изјашњава да је Турчин, „већи од свих”, он не грешитиме што је могао одабрати нешто друго, истинско и право што би га, као биће, уцеловило. Он *мора да погрешити*, пошто ниједан од понуђених идентитета, ниједна од завађених страна, нација и вера, није она којој се треба приклонити, али ни неопредељеност, такође, није „прави” избор, па је смештање „илирског доктора” у турски гроб и сахрана по верским адетима ислама, насилно присвајање некога ко се не може одбранити од присвајања, јер ни његова позиција потпуне неодредивости у ма чему што се као избор (па и коначни, избор смрти) поставља, није јака позиција у којој се може изградити идентитет. У позном модернизму идентитет се може конституисати још једино означавањем, обележавањем апсолута сопствене одсутности, једним „то”, моћно и суверено изреченим, да намах укине постојање јунака и приче. У Колоњином случају, међутим, дискурс је у потпуном расипању. Знаци су се расули свуда око јунака, текстуално обележени (они су знање преузето из књига, резултат дуготрајног читања и изучавања) и дехијерархизовани, па је пред Доктором увек неколико различитих могућности и путева, а он остаје неснађен (неодређен), да би се коначно (и погрешно) определио тек у ситуацији коју изискује хуманистичко самопотврђивање у улози жртве. Ипак, чак и тада, када је избор по први пут начињен, Колоња себе наставља да обележава надинтетираним сувишком „већег” и „правог” Турчина. Нема разлике између *правог* Турчина, *правог* Србина (православца), Хрвата (католика). „Правост” је генерализујуће својство за којим Колоња жуди и које би и он хтео да буде као хибридни идентитет (мост), а не припада ниједној од трију вера, будући да ниједан Србин, Турчин, Хrvat није *прави* и не сме да буде *прави* да би остао то што јесте, а јесте само у подвојености, подељености и разлици. С обзиром на то да свој идентитет не гради изнутра, апсолутним поистовећењем себе са собом (као Другим), Колоњин идентитарни налог је оспољен и учињен зависним од његове мисије да помири свет, а не да се помири у себи. Рефлектујуће сопство које собом одражава могућност или немогућност досезања идентитета у свету (међу посвађаним етносима травничке касабе) празни се и постаје место немогућег идентитета и немогућег захтева за интеграцијом (јаства, колектива, модернистичког приповедања), што се са јунака преноси на приповедање коме је недоступно знање о Колоњином самоубиству и суицид постоји као претпоставка, али не и као дефинитиван и доказан исход. Понавља се ситуација из „Аникиних времена”. Немарна и нежељена истрага, наместо сувереног приповедног знања, више замагљује и скрива него што открива и разрешава. Све што знамо јесте да је Колоња пао у провалију, а разнородним тумачењима препушта се да сама докучују да ли је смрт јунака дошла као последица убиства, самоубиства или несрећног случаја. Колоња заправо и јесте оно што, у симболичком смислу, показује начин његовог умирања – пукотина и празнина која емитује саму себе и пројектује се на будући Ћамилов нестанак. Ако је у „Аникиним временима” моћно тело, као систем заводљивих знакова који се не могу означити, креирало ситуацију забуне, Колоњино тело је као лутка са којом се поигравају и око које се отимају једни и други и трећи, а заправо се не зна ни ко је Колоња, ни где је Колоња у својој смрти. Уместо моћи, појављује се немоћ, па ни очигледна вредност хуманистичког чина и (модернистичког) приповедања које жели да подржи такав чин, није довољна да створи снажније дејство поруке када се порука (и писање и приповест) не могу

везати ни за један од традицијом утемељних метафизичких налога, па ни за самоубиство. У *Проклету авлију* се улази са овом „ослобођеношћу” и показна заменица – „то”, последњи дах једне поетике која измиче и нестаје, може још, пре него што се приповедање неопозиво укине, једино да покаже место или знак где се апсолут по први и последњи пут пробудио и нестао, као и модернизам, једном за свагда. То је исти рефлекс приповедачког показивања какав проналазимо и на крају *Романа о Лондону*, јер и Црњансков приповедач застаје на обали и има снаге тек да покаже нестанак, па да затим и он сам ишчезне.

Раслојавање суицидалне поетике код Андрића је, међутим, вишеслојно и ми препознајемо још једну линију, метапоетичку и метакритичку, која поетику суицида користи да би указала на освешћење идеологизоване и насилне слике модернистичког приповедања. У тим приповестима, самоубице су или моћне у самоубиству, али моћне на начин који угрожава хуманистичку представу о приповедању, или су у тој мери изглобљене из модернистичког приповедања да постаје сасвим ирелевантна разлика у чињењу или нечињењу, јер модернизам свакако не може (поетички) захватити и симболички досегнути таква самоубиства. На овим примерима распознаје се, као наличје суицидалне поетике, процес деконструисања Андрићевог поверења у метафизику приче и причања. У „Причи о везировом слону” вредност приче се утолико више истиче (особито у прошлом делу приповетке) да временом постаје јасно да је она суштински угрожена. Та угроженост, међутим, не долази од зла и насиља, које оличава везир Целалудин, нити од јасних назнака о уздрманости државног и политичког апарата, који допушта да се путем закона и реда на важне положаје доводе крволоци и убице, већ од одбрамбеног механизма саме приче, која, да би „победила” насилника не може само да чека и претрајава, него се и сама укључује, (преко сплетки, измишљања и оговарања који прелазе у дело) у сукоб, спремна да подмеће и убија, то јест да чини оно исто што чини и анти-поредак коме се супротставља. Ако је приповедање, у Андрићевом модернизму, експонент и апологет приче, оно не може да се у потпуности одвоји од приче и када она дела супротно хуманистичким принципима за које се приповедање залаже. Приповедање, у том случају, постаје „саучесник” приче и *сакривалац истине*. Везирова моћ није само у голом насиљу које он спроводи над касабом, већ и у његовој невидљивости и недоступности касаблијском оку и гласу, на основу које би се он могао сместити у причу и причање и где би прича поседовала онај истинonosни замајац, зрно истине од кога све полази и око кога се надаље сплиће сваки рад аутентичне фикционализације. Оно што је недоступно причи, недоступно је и приповедању, па се везир појављује као изразито немодернистичка фигура, јер у себи не носи ни расап ни унутрашњи сукоб, ни раслојеност ученог и насилног дела психе. Да би се прича испричала (и приповедање кроз њу развило) везир мора да буде убијен, али како је везир недоступан он се убија, задржавајући своју сувереност у односу на причу и приповедање и објављујући се из гроба, из натписа на нишану, који приповедање прекраћује, придружујући се насилном разголићавању приче и доводећи и себе и причу у позицију самоукинућа. Између невидљивог везира и приче, као посредник и видљиви део везирове власти, слон-фил постаје место (тело) у које се инвестирају знакови приче и приповедања и ствара идеологизована представа о недосезивој фигури Целалудин-паше. Уништавајући оно што се може уништити, саму представу-слона-бебу, невино живинче које се игром случаја нашло између две зараћене стране, прича заправо укида и свој хуманистички облик и захтев и сама постаје зла.

Ако је прича претворена у гласину и, тиме, обезвређена и лишена свих оних прерогатива на основу којих се трансцендира унутар Андрићевог приповедања, тај процес

се до краја доводи у недовршеном роману *Омерпашиа Латас*. Омерпашин мајордом, Костаке Ненишану, фигура је двоструког отуђења. Андрић „пушта” да прича казује о лику. Међутим, претворена у гласину, прича је већ укинута у значењу које приповедање потребује, те је и читав исказ о Костакеу Ненишануу препознат у приповедању као злонамерна симулација истине. Читалац се наводи на то да поверује гласини, јер гласина заузима структурално исти положај и има исту функцију коју је претходно имала прича. Но, овде приповедач не подржава причу-гласину. Он је подрива и указује на дубље разлоге који воде злочину – убиству Анђе и Ненишануовом самоубиству. То не значи да је Костаке изван гласине, већ да је у њу укључен на начин сопственог искључења (дезавуисања), па, као што прича у „Причи о везировом слону”, процесом трансформације у гласину, истиче своје „право” да пресуђује и убија, тако и гласина, након што доспева до Костакеа, задобија истоветну функцију и подстиче на убиство и самоубиство. У последњем Андрићевом роману тако је неопозиво довршен процес деконструисања кључних метафизичких топоса Андрићевог приповедања. Нити је прича више прича, нити је лепота више лепота, нити је занос нешто што лепоту препознаје па хрли ка њој (чак и када жели њено насилно присвајање, као у „Олујацима”), већ патолошка опсесија која иживљава подсвесно запрете нагонне који се не могу показати, представити или поетички оправдати, па самоубиство и убиство бива испраћено само до онога тренутка док се не појави подстакнута и разбеснела жеља, а затим се развој догађаја приказује негацијом призваног (модернистичког) интертекста, јер је сцена Костакеове јурњаве за Анђом готово сасвим идентична сцени у којој Мустафа Мацар бежи пред побеснелим „башибозуком”. На позадини мацаревске трауме, као њен негатив, раскрива се траума Костакеа Ненишануа као необјашњиви, не-поетизовани и не-модернистички чин и нагон иза кога не остаје ништа. Два тела, туђа једно другом толико их ни проливена крв не може повезати и помешати дозивају слику Мудеризовићеве паљевине и самоспаљивања. Ипак, ако је у „Олујацима” разлика постојала, те је наспрам Мудеризовићевог огорелог леша, леш девојке и младића, њеног брата, мистериозно ишчезао, расуо се и нестао, сцена злочина у *Омерпаши Латасу* је језиво десимболизована, те не само да нема додира и сусрета у смрти, већ нема ни оног идеалног, трансцендентног сувишка који можда потиче и на злочин (на присвајање, материјално придобијање), али је и даље суверено неухватљив у свом метафизичком идентитету. То су, сада, само два мртва тела, ништа више, и прича се довршава, као и читав роман, прекидом, јер се нема о чему и о коме казивати када је изгубљен надсимболизацијски разлог модернистичког приповедања.

На крају – парадокс. Да ли је могуће, након Ћамила и након Рјепнина, да у позном модернизму буде уприсутњена поетика нестајања као *поетика среће*? Етеризам у позном модернизму, у наговештајима пост-модерне био би контрадикторан, архаичан, недопустив ако не би постојала одређена метакритичка дистанца која покрет бића ка етеру иронишује и деконструира. На крају крајева, то би противречило оној линији Андрићеве поетике у којој се апсолутни идентитет достиже у ћамиловском нестанку. Отуда, „Летовање на југу” не може бити никаква апологија нове етеричности као нове метафизике (у постметафизичком епохланом оквиру), већ само текст који приближава и спаја два правца Андрићевог позномодернистичког приповедања. Норгесова жеља да нестане у ваздушасто-течном бескрају, у оном хоризонту који га недољиво (али и насилно) привлачи и зове у самопоништење, јесте маскирани суицид, па приповедач допушта своме јунаку да поверује, али се он сам од њега одваја и читав овај процес открива као игру знакова у којој је Норгесово ослобађање од историографије и ход у празно, ход ка историји-причи, својеврсно

фалсификовање једне онтолошке позиције, неопозиво застареле и замењене супротним дејством – не од историографије ка историји, него од историографије ка *заводљивој слици* историје која је и даље историографија-текст. Једини аутентичан нестанак је онај који укида причу и причање и једина аутентична прича у позном модернизму јесте прича која обзнањује ово укидање. Наспрам апсолутног Тамиловог идентитета, Норгесов идентитет суицидално се поништава у створеној лажној слици, конструисаном идиому иза кога стоји преварно очекивање у чијој изградњи учествују и јунак и дијаболичка игра простора који га привлачи. Као што Рјепнин жели да нестане у слици Русије, у књизи коју му поклања граф Андреј Покровски и Норгес нестаје у слици која више није слика већ рефлектовано, фотографско пресијавање знакова у сталним међусобним трансферима. Ако нема слике, нема ни перспективе, нема дубине и нема утонућа и потонућа. Има само текста, фотографије, историографије, филмског платна, свих оних заравњених површина којима се засењује празнина а које још могу да заводе, одводе, поништавају и да тело јунака претварају у (само) један знак у низу. Некадашњи модернистички јунак, један и јединствен, један једини човек у свету, један младић, попут Црњансковог Чарнојевића, око кога се ткала судбина света и судбина приповедања (поетике), постао је само чвор у *текстуалном ткању*, *један од чворова* – „Колико чворова?”

Узимајући за тему овог рада суицидалну поетику двају писаца који у потпуности припадају епохи модернизма, почев од првих година након Великог рата, па до осме деценије двадесетог века, покушавали смо да опишемо турбулентно кретање једне поетике која је већ на почетку одбјавила свој губитак и поетички се трансформисала и транспоновала у различитим формама и варијацијама тог губитка. Када Андрић и Црњански почињу да пишу и објављују, раздобље вере у нихилистичку трансценденцију суицида, од Флобера и Достојевског до модерне, у српској књижевности, већ је било прошло, али је поетика самоубиства остала и опстала и у наредних пола века и ишчезла је не само истовремено са модернистичком поетиком, него и као њен последњи метафизички узмак, последње упориште модернизма. Недовољно проучаван и неоправдано запостављен, суицид, као културолошки и поетички феномен, представља базу поетике модернизма и њено дистинктивно својство, јер није било могуће проговорити о суициду и проговорити из суицида све док се нису стекли услови да се искаже неповерење према обрасцима традиционалне метафизике. Рани модернизам Флобера и Достојевског, отпочињући из такве разлике, одмах је уочио вредност и квалитет самоубиства у новој књижевности, будући да је самоубиство била тачка раздвајања и раздора у којој се понајбоље могао осетити отклон и одмак од традиције. Када је могуће, на основу једне културолошко-поетолошке парадигме захватити читав опус једнога (или двојице) писаца и тумачити га и интерпретирати само кроз ту парадигму, онда она није ни маргинална нити неважна, већ кључна и носећа за разумевање дате поетике. Време суицида у (модернистичкој) књижевности одавно је за нама. У теорији књижевности оно тек долази.

V БИБЛИОГРАФИЈА

Извори:

Алигијери 1998: Данте Алигијери, *Пакао*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства

Андрић 1961, Иво Андрић, *Травничка хроника*, Београд: Просвета

Андрић 1963: Иво Андрић, *Немирна година: приповетке*, Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна zaloжба Словеније

Андрић 1967: Иво Андрић, *Жеђ: приповетке*, Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна zaloжба Словеније

Андрић 1967а: Иво Андрић, *Госпођица*, Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна zaloжба Словеније

Андрић 1967б: Иво Андрић, *Јелена, жена које нема: приповетке*, Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна zaloжба Словеније

Андрић 1971: Иво Андрић, *Приповетке*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга

Андрић 1971а: Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга

Андрић 1977: Иво Андрић, *Историја и легенда*, Београд: Просвета

Андрић 1977а: Иво Андрић, *Кућа на осами и друге приповетке*, Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана, Скопје: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна zaloжба Словеније, Мисла

Андрић 1981: Иво Андрић, *Омерташа Латас*, Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана, Скопје, Титоград: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна zaloжба Словеније, Мисла, Побједа

Андрић 2004: Иво Андрић, *Проклета авлија*, Београд: Новости

Бајрон 2004: Лорд Бајрон, *Дон Жуан*, Београд: Политика, Народна књига

Библија 2001: *Библија или Свето писмо Старога и Новог завјета*, Београд: Издање библијског друштва

Вајлд 2001: Oskar Vajld, *Drame*, Beograd: Teagraf

Винавер 1985: Станислав Винавер, *Громобран свемира*, Београд: „Филип Вишњић”

Гете 2017: Johan Volfgang Gete, *Jadi mladog Vertera*, Beograd, Podgorica: Kosmos izdavaštvo, Nova knjiga

Достојевски 1973: F. Dostojevski, *Mladić*, Beograd: Izdavačko preduzeće »Rad«

Достојевски 1981: Fjodor Mihajlovič Dostojevski, *Dnevnik pisca 1876*, Beograd: Partizanska knjiga, izdavačko-publicistička delatnost

- Достојејевски 2006: Фјодор М. Достојејевски, *Идиот*, Београд: Отворена књига
- Достојејевски 2009: Ф. М. Достојејевски, *Зли дуси*, Београд: Отворена књига
- Караџић 1958 II: Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме: књига друга, у којој су пјесме јуначке најстарије*, Београд: Просвета
- Кафка 2018: Franc Kafka, *Celokupne pripovetke*, Beograd, Podgorica: Kosmos izdavaštvo, Nova knjiga
- Киш 1977: Danilo Kiš, *Grobnica za Borisa Davidoviča: sedam poglavlja jedne zajedničke povesti*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
- Киш 2004: Данило Киш, *Пешчаник*, Београд: НИИ, Завод за уџбенике и наставна средства
- Кочић 2005: Петар Кочић, *Мрачајски прото*, Београд: Политика, Народна књига
- Кур'ан* 1937: *Kur'an časni* (preveli i sredili Hafiz Muhammed Pandža i Džemaluddin Čaušević), Sarajevo: Izdao Džemaluddin Čaušević
- Милићевић 1982: Вељко Милићевић, *Беспуће*, Београд: НОЛИТ
- Пекић 2004, Борислав Пекић, *Нови Јерусалим: готска хроника*, Београд: Политика, Народна књига
- Петковић Dis 1970: Владислав Петковић Dis, *Песме*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга
- Петровић 1963: Вељко Петровић, *Приповетке*, Нови Сад, Београд: Матица Српска, Српска књижевна задруга
- Попа 2015: Васко Попа, „Извор живе речи”, у: *Васко Попа*, Антологијска едиција Десет векова српске књижевности (прир. Драган Хамовић), Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, стр. 233-234.
- Свето јеванђеље* 2017: *Свето јеванђеље: како се чита сваког дана по седмицама током године*, Студеница: Манастир Студеница
- Станковић 1970: Борисав Станковић, *Приповетке*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга
- Станковић 1981: Борисав Станковић, *Нечиста крв, Кошмана*, Београд: Просвета, Нолит, Завод за уџбенике и наставна средства
- Станковић 2005: Борисав Станковић, *Стари дани*, Београд: Политика, Народна књига
- Стриндберг 1960: August Strindberg, *Gospođica Julija, Otac*, Beograd: Izdavačko preduzeće »Rad«
- Ускоковић 1970: Милутин Ускоковић, *Дошљаци*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга

Ускоковић 2004: Милутин Ускоковић, *Чедомир Илић*, Београд: Политика, Народна књига

Флобер 1920: Гистав Флобер, *Новембар, Агоније, Ротци*, Београд: Савремена библиотека

Флобер 2004: Гистав Флобер, *Госпођа Бовари*, Београд: Политика, Народна књига

Фокнер 2004: Вилијам Фокнер, *Бука и бес*, Београд: Новости

Црњански 1966 I: Милош Црњански, *Сеобе I*, Београд, Нови Сад, Загреб, Сарајево: Prosveta, Matica srpska, Mladost, Svjetlost

Црњански 1966 II: Милош Црњански, *Сеобе II*, Београд, Нови Сад, Загреб, Сарајево: Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост

Црњански 1966 III: Милош Црњански, *Сеобе III*, Београд, Нови Сад, Загреб, Сарајево: Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост

Црњански 1966a I: Милош Црњански, *Kod Hyperborejaca (I)*, Београд, Нови Сад, Загреб, Сарајево: Prosveta, Matica srpska, Mladost, Svjetlost

Црњански 1966a II: Милош Црњански, *Kod Hyperborejaca (II)*, Београд, Нови Сад, Загреб, Сарајево: Prosveta, Matica srpska, Mladost, Svjetlost

Црњански 1967: Милош Црњански, *Pesme, putopisi, eseji*, Загреб, Београд, Сарајево: Naprijed, Prosveta, Svjetlost

Црњански 1971 I: Милош Црњански, *Роман о Лондону: прва књига*, Београд: НОЛИТ

Црњански 1971 II: Милош Црњански, *Роман о Лондону: друга књига*, Београд: НОЛИТ

Црњански 1993: Милош Црњански, *Лирика: Лирика, Итака и коментари, Антологија кинеске лирике, Песме старог Јапана*, Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга; L'Age d'Homme

Црњански 1996: Милош Црњански, *Приповедна проза: Приче о мушком, Приповетке, Дневник о Чарнојевићу*, Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга; L'Age d'Homme

Црњански 1999: Милош Црњански, *Есеји и чланци (I)*, Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, L'Age d'Homme

Шекспир 1963: Viljem Šekspir, *Makbet, Hamlet*, Београд: Kultura

Шекспир 1988: Виљем Шекспир, *Хамлет*, Београд: Просвета, Нолит, Завод за уџбенике

Општа литература (теоријска, књижевнотеоријска, књижевноисторијска):

Аверинцев 1982: Сергеј Сергејевич Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга

- Агамбен 2013: Đorđo Agamben, *Homo sacer: Suverena moć i goli život*, Loznica: Karpos
- Аурелије 2004: Marko Aurelije, *Samom sebi*, Beograd: Dereta
- Барт 2010: Ролан Барт, *Задовољство у тексту & Варијације о писму*, Београд: службени гласник
- Барт 2011: Rolan Bart, *Svetla komora: beleška o fotografiji*, Beograd: Kulturni centar Beograda
- Батај 2009: Žorž Bataj, *Erotizam*, Beograd: Službeni glasnik
- Батлер 2001: Judith Butler, *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama "pola"*, Beograd: Samizdat B92
- Батлер 2007: Džudit Batler, *Antigonin zahtev*, Beograd: Centar za ženske studije
- Бахтин 2000: Mihail Mihailovič Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Zepter book world
- Башлар 1998: Гастон Башлар, *Вода и снови: оглед о имагинацији материје*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
- Башлар 2001, Гастон Башлар, *Ваздух и снови: оглед о имагинацији кретања*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
- Беланчић 2005: Milorad Belančić, „Derida posle Deride”, у: *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima* (prir. Petar Bojanić), Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, стр. 119-123.
- Бенјамин 1974: Walter Benjamin, *Eseji*, Beograd: NOLIT
- Бенјамин 2011: Valter Benjamin, *Izabrana dela 1*, Beograd: Službeni glasnik
- Бланшо 2012: Moris Blanšo, „Poј sirena”, *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, god. 57, br. 473 (jan.-feb. 2012), Novi Sad, str. 78-82.
- Бодријар 1991: Žan Bодrijar, *Simbolička razmena i smrt*, Gornji Milanovac: Dečје novine
- Бодријар 1991а: Žan Bодrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: IP Svetovi
- Бодријар 1994: Жан Бодријар, *О завођењу*, Подгорица, Приштина: Октоих, „Григорије Божовић”
- Бодријар 2009: Žan Bодrijar, *Pakt o lucidnosti ili inteligencija Zla*, Beograd: Arhipelag
- Бошковић 2011: Драган Бошковић, „Зашто у књижевности брак није могућ: зашто књижевност није могућа у браку?”, у: *Српски језик, књижевност, уметност: Зборник радова са V међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (29-30. X 2010)*, књ. 2, *Жене: род, идентитет, књижевност*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, Скупштина града Крагујевца, стр. 125-130.
- Бошковић 2014: Драган Бошковић, „Узалуд: поетичко место Бранка Миљковића у једновековној модернизацији српског песништва”, у: *Бранко Миљковић, Моћ речи: зборник радова о стваралаштву Бранка Миљковића (1934-1961)* (ур. Александар Б. Лаковић), Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић”, стр. 68-77.

Бужињска, Марковски 2009: Ana Bužinjska, Mihal Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik

Вајнингер 1986: Otto Weininger, *Pol i karakter*, Beograd, »Književne novine«

Вајнингер 2004: Oto Vajninger, *O krajnjim životnim svrhama*, Beograd: Paideia

Вајт 2011: Hejden Vajt, *Metaistorija: istorijska imaginacija u Evropi devetnaestog vijeka*, Podgorica: CID

Вујаклија 2002: Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд: Просвета

Вукићевић 2019: Драгана Вукићевић, „Шта се уписивало у знак „беба“?“, у: *Српски језик, књижевност, уметност : зборник радова са XIII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (26-27. X 2018)*, књ. 2, *Бебе* (ур. Драган Бошковић, Часлав Николић), стр. 15-26.

Вучковић 1976: Radovan Vučković, *Problemi, pisci i dela*, 2, Sarajevo: „Veselin Masleša“

Вучковић 2014: Радован Вучковић, *Модерна српска проза*, Београд: Службени гласник

Гибон 1996: Edvard Gibon, *Opadanje i propast Rimskog carstva*, Beograd: Službeni list SRJ, Dosije. [Edvard Gibon Opadanje i Propast Rimskog Carstva \(scribd.com\)](https://www.scribd.com/document/444444444/Edvard-Gibon-Opadanje-i-Propast-Rimskog-Carstva). (електронско издање). приступљено 27.11.2020.

Голдман 1984: Lisjen Goldman, „Struktura Rasinove tragedije“, у: *Teorija tragedije* (prir. Zoran Stojanović), Beograd: NOLIT, стр. 581-597.

Грујић 1983: Branislav Grujić, *Džepni rečnik latinsko-srpskohrvatski sa kratkim pregledom latinske gramatike*, Cetinje, Beograd, Zagreb: Obod; Medicinska knjiga, Narodna knjiga; Medicinska knjiga

Де Ружмон 2011: Deni de Ružmon, *Ljubav i Zapad*, Beograd, Loznica: Službeni glasnik, Karpos

Делез, Парне 2009: Žil Delez, Kler Parne, *Dijalozi*, Beograd: Fedon

Дерида 1976: Jacques Derrida, *O gramatologiji*, Sarajevo: IP »Veselin Masleša«

Дерида 1990: Žak Derida, *Bela mitologija*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo

Дерида 1990а: Jacques Derrida, *Istina u slikarstvu*, Sarajevo: Svjetlost

Дерида 2001: Žak Derida, *Politike prijateljstva*, Beograd: Beogradski krug

Дерида 2005: Žak Derida, „Fragments“, у: *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima* (prir. Petar Bojanić), Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, стр. 13-28.

Дерида 2007, Jacques Derrida, *Pisanje i razlika*, Sarajevo: Šahinpašić

Дерида 2008: Žak Derida, „Zver i suveren“, у: *Suveren i suverenost: Između pojma, fikcije i političke emocije* (prir. Petar Bojanić, Ivan Milenković), Beograd: Službeni glasnik, стр. 383-427.

Детелић 1989: Мирјана Детелић, „Поетика фантастичног простора у српској народној бајци”, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, зборник (ур. Предраг Палавестра), Београд: САНУ, стр. 159-168.

Детелић 1992: Мирјана Детелић, *Митски простор и епика*, Београд: Српска академија наука уметности, Досије

Елијаде 2003: Мирчеа Елијаде, *Свето и профано*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића

Епикур 2005: Епикур, *Основне мисли: Посланца Херодоту и Посланца Менекеју*, Београд: Dereta

Жижек 2007: Slavoj Žižek, *Nedjeljivi ostatak: ogled o Schellingu i srodnim pitanjima*, Zagreb: Filozofska biblioteka Dimitrija Savića

Жижек 2007а: Slavoj Žižek, *O vjerovanju: nemilosrdna ljubav*, Zagreb: Algoritam

Зафрански 2011: Ridiger Zafranski, *Romantizam: jedna nemačka afera*, Novi Sad: Adresa

Јасперс 1973: Karl Jaspers, *Filozofija egzistencije, Uvod u filozofiju*, Београд: Prosveta

Јасперс 1980: Karl Jaspers, *Sokrat, Buda, Konfucije, Isus*, Београд: „Vuk Karadžić”

Јерков 2017: Александар Јерков, „Тишина и орфичка поезија: први предрад”, у: *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (28-29 X 2016)*, књ. 2, *Тишина* (ур. Драган Бошковић, Часлав Николић), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 511-525.

Јунг 2003: K. G. Jung, *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, Београд: Atos

Кант 1975: Imanuel Kant, *Kritika moći suđenja*, Београд: Beogradski izdavačko-grafički zavod

Кјеркегор 1970: Серен Кјеркегор, *Појам стрепње*, Београд: Српска књижевна задруга

Кјеркегор 2015: Seren Kjerkegor, *Ili-ili*, Београд: Službeni glasnik

Кот 1963: Јан Кот, *Шекспир наш савременик*, Београд: Српска књижевна задруга

Кристева 1989: Julija Kristeva, *Moći užasa: ogled o zazornosti*, Zagreb: Naprijed

Крњевић 1980: Hatidža Krnjević, *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*, Београд: NOLIT

Крњевић 1997: Хатица Крњевић, *Утва златокрила: делотворност традиције*, Београд: „Филип Вишњић”

Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: НОЛИТ

Куљић 2014: Todor Kuljić, *Tanatopolitika: sociološkoistorijska analiza političke upotrebe smrti*, Београд: Čigoja štampa

Купер 2004: Дејвид Е. Купер, *Светска филозофија: историјски увод*, Нови Сад: Светови

Лакан 1977: Jacques Lacan, „Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet”, *Yale French Studies*, No. 55/56, *Literature and Psychoanalysis, The Question of Reading: Otherwise*, New Haven & London: Yale University Press, стр. 11-52.

Лакан 1983: Žak Lakan, *Spisi (izbor)*, Beograd: Prosveta

Лакан 1986: Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize: XI seminar*, Zagreb: Naprijed

Лакан 1987: Žak Lakan, „Hamlet: ili želja za majkom”, *Treći program*, br. 75, IV, Beograd: Radio Beograd, стр. 289-313.

Лакан 2006: Jacques Lacan, *Écrits*, New York, London: W. W. Norton & Company

Лакан 2015: Jacques Lacan, *Transference, The Seminar of Jacques Lacan/Book VIII*, Cambridge: Polity Press

Ламберт 2005: Gregg Lambert, „Untouchable”, у: *Derrida and Religion: Other Testaments* (eds. Yvonne Sherwood & Kevin Hart), New York, London: Routledge, стр. 363-374.

Леви-Строс 1977: Claude Lévi-Strauss, *Strukturalna antropologija*, Zagreb: Stvarnost

Левинас 2006: Емануел Левинас, *Тоталитет и бесконачност*, Београд: Службени лист СЦГ

Ломпар 1996: Мило Ломпар, *Модерна времена у прози Драгише Васића*, Београд: „Филип Вишњић”

Магенис 2011: Hugh Magennis, *The Cambridge Introduction to Anglo-Saxon Literature*, Cambridge: Cambridge University Press

Мерло-Понти 2016: Moris Merlo-Ponti, *Sezanova sumnja*, Beograd: Službeni glasnik

Миленковић 2005: Ivan Milenković, „Kritika čistog gostoprimstva”, у: *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima* (прир. Petar Bojanić), Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, стр. 177-181.

Миочиновић 2005: Мирјана Миочиновић, „Маска Милоша Црњанског” у: *Књига о Црњанском* (прир. Мило Ломпар), Београд: Српска књижевна задруга, стр. 225-253.

Палавестра 2013: Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, Београд: Службени гласник

Платон 1981: Platon, *Timaj*, Beograd: Mladost

Платон 2002: Platon, *Država*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod

Платон 2008: Platon, *Gozba ili O ljubavi*, Beograd: Dereta

Петковић 1988: Новица Петковић, *Два српска романа: студије о Нечистој крви и Сеобама*, Београд: Народна књига

Поповић 2013: Данијела Поповић, „Спољашњи хронотоп демонолошких предања”, у: *Време, вакум, земан: Аспекти времена у фолклору*, зборник радова (ур. Лидија Делић), Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 197-224.

Поповић 2010: Танја Поповић, *Rečnik književnih termina*, Београд: Logos Art/ Edicija

Поповић, Јустин. „Житије Преподобног оца нашег Мојсија Мурина”. Житија Светих за август. [Житија Светих за август – Страна 29 – Светосавље \(svetosavlje.org\)](http://svetosavlje.org). приступљено 25.6.2020.

Поповић, Јустин. „Покров Пресвете Богородице”. Житија Светих за октобар. [Житија Светих за октобар – Страна 2 – Светосавље \(svetosavlje.org\)](http://svetosavlje.org). приступљено 25.6.2020.

Поро 1990: Antoan Poro, *Enciklopedija psihijatrije*, Београд: NOLIT

Пуле 1993: Жорже Пуле, *Метаморфозе круга*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића

Речник српскохрватскога књижевног језика 1967: *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књ 2, *Ж-К (косиште)* (ур. Михаило Стевановић), Нови Сад, Загреб: Матица српска, Матица хрватска

Речник српскога језика 2011: *Речник српскога језика: измењено и поправљено издање* (ур. Мирослав Николић), Нови Сад: Матица српска

Рикер 1984: Pol Riker, „Zli bog i „tragična“ vizija egzistencije”, у: *Teorija tragedije* (прir. Zoran Stojanović), Београд: NOLIT, стр. 324-340.

Рикер 1993: Пол Рикер, *Време и прича, Том 1*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића

Савић Ребац 2015: Аница Савић Ребац, *Дух хеленства*, Београд: Службени гласник

Саид 2008: Edvard Said, *Orijentalizam*, Београд: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug

Самарција 1997: Снежана Самарција, *Поетика усмених прозних облика*, Београд: Народна књига, Алфа

Сартр 1981: Žan-Pol Sartr, *Šta je književnost*, Београд: Nolit

Сартр 1983 I: Žan-Pol Sartr, *Biće i ništavilo: ogled iz fenomenološke ontologije (I)*, Београд: Nolit

Сартр 1983 II: Žan-Pol Sartr, *Biće i ništavilo: ogled iz fenomenološke ontologije (II)*, Београд: Nolit

Стојановић-Пантовић 1998: Бојана Стојановић-Пантовић, *Српски експресионизам*, Нови Сад: Матица српска

Успенски 1979: В. А. Uspenski, *Poetika kompozicije, Semiotika ikone*, Београд: NOLIT

Фројд 1984: Sigmund Frojd, *O seksualnoj teoriji, Totem i tabu*, Novi Sad: Matica srpska

Фуко 1980: Mišel Fuko, *Istorija ludila u doba klasicizma*, Београд: NOLIT

- Фуко 1982: Мишел Фуко, *Istorija seksualnosti: volja za znanjem*, Beograd: Prosveta
- Фуко 1988: Мишел Фуко, *Istorija seksualnosti: korišćenje ljubavnih uživanja*, Beograd: Prosveta
- Фуко 1998: Мишел Фуко, *Треба бранити друштво: предавања на Колеж де Франсу из 1976. године*, Нови Сад: Светови
- Фуко 2005: Мишел Фуко, *Психијатријска моћ: Предавања на Колеж де Франсу 1973-1974*, Нови Сад: Светови
- Фуко 2005а: Мишел Фуко, „Друга места”, у: *Мишел Фуко: 1926-1984-2004: hrestomatija* (прир. Pavle Milenković, Dušan Marinković), Novi Sad: Vojvođanska sociološka asociјacija, стр. 29-36.
- Фуко 2005б: Мишел Фуко, „Поредак говора”, у: *Мишел Фуко: 1926-1984-2004: hrestomatija* (прир. Pavle Milenković, Dušan Marinković), Novi Sad: Vojvođanska sociološka asociјacija, стр. 37-58.
- Фуко 2005в: Мишел Фуко, „Тело/моћ”, интервју (разговор водили уредници часописа *Quell Corps*), у: *Мишел Фуко: 1926-1984-2004: hrestomatija* (прир. Pavle Milenković, Dušan Marinković), Novi Sad: Vojvođanska sociološka asociјacija, стр. 81-86.
- Хајдегер 2007: Martin Hajdeger, *Bitak i vreme*, Beograd: Službeni glasnik
- Хачион 1996: Linda Načion, *Poetika postmodernizma.: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad: Svetovi
- Хекинг 2005: Jan Heking, „Фукоова археологија”, у: *Мишел Фуко: 1926-1984-2004: hrestomatija* (прир. Pavle Milenković, Dušan Marinković), Novi Sad: Vojvođanska sociološka asociјacija, стр. 129-140.
- Хоксворт 1984: Celia Hawkesworth, *Ivo Andrić: Bridge between East and West*, London and Dover N.H.: The Athlone Press
- Чајкановић 1973: Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба: изабране студије*, Београд: Српска књижевна задруга
- Џацић 1957: Петар Џацић, *Иво Андрић: есеј*, Београд: НОЛИТ
- Шопенхауер 1990: Artur Šopenhauer, *O temelju morala*, Novi Sad, Bratstvo-jedinstvo

Посебна литература (Андрић, Црњански, самоубиство):

- Алварез 1975: A. Alvarez, *Okrutni bog: studija o samoubistvu*, Beograd: „Vuk Karadžić”
- Адлер 1984: Alfred Adler, *O nervoznom karakteru: osnovi uporedne individualne psihologije i psihoterapije*, Novi Sad: Matica srpska
- Анђелковић 2012: Маја Анђелковић, „Smрт као траг постојања: Smрт у Синановој текји Иве Андрића”, у: *Ivo Andrić – književnik i diplomata u sjeni dvaju svjetskih ratova (1925-1941)*, zbornik (ur. Branko Tošović), Beograd, Graz: Beogradska knjiga, Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, стр. 59-64.

Аристотел 2003: Aristotel, *Nikomahova etika*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića

Аугустин 1982: Aurelije Augustin, *O državi Božjoj*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost

Ахметагић 2011: Јасмина Ахметагић, „Пројективна идентификација Мустафе Маџара”, *Свеске задужбине Иве Андрића*, год. 30, св. 28, стр. 275-290.

Ахметагић 2014: Jasmina Ahmetagić, *Pripovedač i priča*, Priština/Leposavić: Insitut za srpsku kulturu

Ахметагић 2018: Јасмина Ахметагић, „Човек без својстава: губитак супстанцијалности у Омерпаши Латасу”, у: *Andrićev Latas*, zbornik (ur. Branko Tošović), Graz, Bukurešt, Beograd, Banja Luka: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität; Departman za rusku i slovensku filologiju Fakulteta za strane jezike i kwiževnosti Univerziteta, Udruženje Srba u Rumuniji; Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske; Svet knjige, Nmlibris, стр. 101-114.

Барт 2015: Rolan Bart, *Fragmenti ljubavnog govora*, Loznica: Karpos

Башовић 2012: Almir Bašović, „Andrićeva pripovjedačka tehnika i dramska forma”, у: *Ivo Andrić – književnik i diplomata u sjeni dvaju svjetskih ratova (1925-1941)*, zbornik (ur. Branko Tošović), Beograd, Graz: Beogradska knjiga, Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, стр.73-89.

Берђајев 2011: Николај Берђајев, *O самоубиству: психолошка студија*, Београд: Логос

Бечановић 2012: Tatjana Večanović, „Kompozicioni principi Andrićevih pripovjedaka ANIKINA VREMENA i MARA, MILOSNICA”, у: *Ivo Andrić – književnik i diplomata u sjeni dvaju svjetskih ratova (1925-1941)*, zbornik (ur. Branko Tošović), Beograd, Graz: Beogradska knjiga, Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, стр. 91-116.

Бијелић 2015: Marijana Bijelić, „Anika kao fatalna žena – demonizacija ženskosti u pripovijetci *Anikina vremena Ive Andrića*”, *Philological studies/Филолошки студии/Filološke pripombe/Филолошке заметки/Filološke studije*, god 13, br 2 (2015), Skoplje, Perm, Ljubljana, Zagreb, Beograd: Institut za makedonsku književnost, Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij”; Državno nacionalno istraživačko sveučilište; Filozofski fakultet; Institut za književnost i umetnost, стр. 343-354.

Бланшо 1960: Морис Бланшо, *Есеји*, Београд: НОЛИТ

Бошковић 2010: Драган Бошковић, *Заблуде модернизма*, Београд: Службени гласник

Бошковић 2012: Драган Бошковић, „Бити Тамил или не бити: „Онтолошко заснивање идентитета у прози Иве Андрића”, у: *Иво Андрић у српској и европској књижевности. 2*, зборник радова, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд: Међународни славистички центар, стр. 41-48.

Бошковић 2013: Dragan Bošković, „Bez imena i znaka: Nihilizam Andrićeve figuracije mostova”, *Slavistična revija: časopis za literarno zgodovino in jezik*, let. 61, št. 3 (oktobar-decembar 2013), Ljubljana: Slavistično društvo, str. 621-629;

Бошковић 2015: Dragan Bošković, *Zablude čitanja*, Beograd: Službeni glasnik

Брајовић 2005: Тихомир Брајовић, *Облици модернизма*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије

Брајовић 2011: Тихомир Брајовић, *Фикција и моћ: огледи о subverzivnoj imaginaciji Ive Andrića*, Beograd: Arhipelag

Брајовић 2015: Тихомир Брајовић, *Groznica i podvig: ogledi o erotskoj imaginaciji u književnom delu Ive Andrića*, Beograd: Geopoetika izdavaštvo

Бром 1992: Žan-Mari Brom, „Крајње насилје”, у: *Smrt, nasilje i seksualnost*, Beograd: Plato, стр. 27-41.

Василева 2019: Оља Василева, „„Машалах, машалах! Не буди му урока!” Или *Прича о везировом слону* Иве Андрића”, у: *Српски језик, књижевност, уметност : зборник радова са XIII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (26-27. X 2018)*, књ. 2, *Бебе* (ур. Драган Бошковић, Часлав Николић), стр. 347-356.

Владушић 2007: Слободан Владушић, *Портрет херменеутичара у транзицији: (студије о књижевности)*, Нови Сад: Дневник

Владушић 2010: Slobodan Vladušić, „Mustafa Madžar i kriza pripovedanja”, у: *Grački opus Iva Andrića (1923-1924)*, zbornik radova (ur. Branko Tošović, Arno Wonisch), Beograd, Graz: Beogradska knjiga, Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, стр. 245-250.

Владушић 2011: Slobodan Vladušić, *Crnjanski, Megalopolis*, Beograd: Službeni glasnik

Вучковић 1981: Радован Вучковић, „Белешке о овом издању”, у: Иво Андрић, *Омерпаша Латас*, Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана, Скопје, Титоград: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна založba Словеније, Мисла, Побједа, стр. 321-330.

Вучковић 2011: Радован Вучковић, *Велика синтеза: о Иви Андрићу*, Београд, Ниш: Алтера, Филозофски факултет

Делић 2011: Јован Делић, *Иво Андрић: мост и жртва*, Нови Сад, Београд: Православна реч, Музеј града Београда

Детелић 1997: Мирјана Детелић, „Туђинка и странац: још једно читање *Аникиних времена*”, *Свеске задужбине Иве Андрића*, год. 16, св. 13(1997), Београд: Задужбина Иве Андрића, стр. 124-138.

Диркем 1997: Emil Dirkem, *Samoubistvo*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod

Драгишић Лабаш 2019: Slađana Dragišić Labaš, *Samoubistvo: različiti diskursi*, Beograd: Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet, Institut za sociološka istraživanja

Ђорђевић 2018: Милош Ђорђевић, „Континуитет идеја и јединство дела (ОМЕРПАША ЛАТАС)”, У: *Andrićev Latas*, zbornik (ur. Branko Tošović), Graz, Bukurešt, Beograd, Banja Luka: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität; Departman za rusku i slovensku filologiju

Fakulteta za strane jezike i kviževnosti Univerziteta, Udruženje Srba u Rumuniji; Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske; Svet knjige, Nmlibris, стр. 299-324.

Ђукић Перишић: Жанета Ђукић Перишић, „Самоубиство у Андрићевом делу”, у: *Дело Иве Андрића*, зборник радова на конференцији (ур. Славко Гордић), Београд: Српска академија наука и уметности, стр. 427-440.

Ђурђевић, Рајичић Перић, Ђорђе Ђурђевић, Светлана Рајичић Перић, „Лажно пуританство, слика света кроз протестантску историју у Црњанској „Легенди””, у: *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (27-28. X 2017)*, књ. 2, *Протестантизам* (ур. Драган Бошковић, Часлав Николић), стр. 213-222.

Живковић 2012: Душан Живковић, „Феномен унутрашњег и спољашњег егзила у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског”, у: *Егзил(анти): књижевност, култура, друштво*, зборник радова (ур. Драган Бошковић), Крагујевац: филолошко-уметнички факултет, стр. 87-101.

Јерков 1992: Aleksandar Jerkov, „Rađanje »romance« о nacionu iz duha tragičkog sna”, *Treći program*, br. 92/95, Beograd: Radio Beograd, стр. 59-87.

Јерков 1996: Александар Јерков, Иманентна поетика и сазнајна моћ Андрићеве *Травничке хронике*, *Књижевност: месечни часопис*, год. 49, књ. 101, св. 5/6 (1996), Београд: Просвета, стр. 294-303.

Јерков 2010: Aleksandar Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha. knj. 1, De/konstitucija*, Požarevac, Beograd: Centar za kulturu, Edicija Braničevo; Institut za književnost i umetnost

Казаз 2006: Enver Kazaz, „*Treći svijet* i njegova mudrost isključenosti (slika imperijalne ideologije i prosvjetiteljske utopije u Andrićevoj *Travničkoj hronici*)”, у: *Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, зборник (ур. Миодраг Матицки), стр. 267-283.

Ками 1987: Alber Kami, *Mit o Sizifu*, Sarajevo: „Veselin Masleša”, „Svjetlost”

Кант 1967, Imanuel Kant, *Metafizika čudoređa*, Sarajevo: „Veselin Masleša”

Кант 2008: Imanuel Kant, *Zasnivanje metafizike morala*, Beograd: Dereta

Катушић 2017: Bernarda Katušić, „Anika i veliki Drugi”, *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, br. 154 (2017), Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, стр. 335-367.

Кјеркегор 1980: Söeren Kierkegaard, *Bolest na smrt*, Beograd: Mladost

Клајн 1975: Melanie Klein, *Envy and Gratitude and Other Works 1946-1963*, New York: The Free Press – A Division of Macmillan, inc.

Ковач 2012: Звонко Ковач, *Поетика Милоша Црњанског*, Београд: Службени гласник

Кордић 1975: Радоман Кордић, *Археологија књижевног дела*, Београд: Просвета

Кристева 1994: Јулија Кристева, *Црно сунце: депресија и меланхолија*, Нови Сад: Светови

Ломпар 1995: Milo Lompar, *O završetku romana: Smisao završetka u romanu Druga knjiga Seoba Miloša Crnjanskog*, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad“

Ломпар 2000: Мило Ломпар, *Црњански и Мефистофел: о скривеној фигури Романа о Лондону*, Београд: „Филип Вишњић“

Ломпар 2004: Мило Ломпар, *Аполонови путокази: есеји о Црњанском*, Београд: Службени лист СЦГ

Ломпар 2005: Мило Ломпар, „*Роман о Лондону: Колико кишних капи?*“, у: *Књига о Црњанском* (прир. Мило Ломпар), Београд: Српска књижевна задруга, стр. 350-404.

Ломпар 2019: Мило Ломпар, „Дневник о Чарнојевићу: између Рилкеа и Камија“, у: Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд: Вулкан издаваштво

Лудовици 1911: Anthony Ludovici, „Notes on ‘Thus Spake Zarathustra’“, у: Friedrich Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra*, Edinburgh, London: T. N. Foulis, стр. 405-458.

Матић, Радовановић 2019: Александра Матић, Ђорђе Радовановић, „Гробни знакови у фолклорној и књижевној традицији“, *Гробља: књижевно-културна материјализација смрти* (ур. Драган Бошковић), зборник радова, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, стр. 361-379.

Милошевић 1970: Никола Милошевић, *Роман Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга

Милошевић 2005: Никола Милошевић, „Основне филозофске линије другог дела *Сеоба*“, у: *Књига о Црњанском* (прир. Мило Ломпар), Београд: Српска књижевна задруга, стр. 276-315.

Милутиновић 2012: Zoran Milutinović, „Niti mogu da rastumačim, niti da zaboravim“: Andrić, zlo i moralistička kritika“, у: *Međunarodni naučni skup Ivo Andrić – 50 godina kasnije*, zbornik radova (ur. Zdenko Lešić, Ferida Duraković), Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, стр. 17-26.

Миноа 2008: Žorž Minoa, *Istorija samoubistva: Dobrovoljna smrt u zapadnom društvu*, Novi Sad: Mediterran

Монтескје 1866: Шарл-Луј де Згонда Монтескје, *Персијска писма, Св. 1*, Београд: Државна штампарија

Несторовић 2019: Зорица Несторовић, „Однос приповедања и смрти у *Причи о везировом слону* Иве Андрића: генеза“, *Глас CDXXIX Српске академије наука и уметности, Одељење језика и књижевности*, том 429, књ. 31, Београд: Српска академија наука и уметности, стр. 133-154.

Николић 2015: Часлав Николић, „*Роман о Лондону: Где је ту срећа?*“, у: *Срећа*, зборник радова (ур. Драган Бошковић), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 123-139.

Николић 2016: Часлав Николић, „Унутрашње путовање ка радикалној другости: музика у филмовима Дејвида Линча и *Роман о Лондону* Милоша Црњанског“, *Наслеђе: часопис за*

књижевност, уметност и културу, год. 13, бр. 33 (2016), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 223-235.

Николић 2019: Часлав Николић, „Чија је беба 20. век? Патолошка перспектива у Роману о Лондону Милоша Црњанског”, у: *Српски језик, књижевност, уметност : зборник радова са XIII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (26-27. X 2018)*, књ. 2, *Бебе* (ур. Драган Бошковић, Часлав Николић), стр. 335-345.

Николић 2019а: Часлав Николић, „Перспективе читања критичког издања збирке приповедака *Лица* Иве Андрића: „Летовање на југу””, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. 38, св. 36 (септ. 2019), Београд: Задужбина Иве Андрића, стр. 269-283.

Ниче 1937: Фридрих Ниче, *Воља за моћ*, Београд: Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон А. Д.

Ниче 1983: Fridrih Niče, *Rođenje tragedije*, Beograd: BIGZ

Ниче 1989: Fridrih Niče, *Vesela nauka*, Beograd: Grafos

Ниче 1999: Фридрих Ниче, *Сумрак идола или како се филозофира чекићем*, Нови Сад: Светови

Ниче 2005: Фридрих Ниче, *Тако је говорио Заратустра*, Београд: Новости

Ниче 2005а: Fridrih Niče, *Ljudsko, suviše ljudsko: knjiga za slobodne duhove*, Beograd: Dereta

Ниче 2016: Fridrih Niče, *S one strane dobra i zla, Genealogija morala*, Beograd: Dereta

Пантић 2005: Михајло Пантић, „...И друга проза Милоша Црњанског”, у: *Књига о Црњанском* (прир. Мило Ломпар), Београд: Српска књижевна задруга, стр. 191-224.

Петковић 1996: Новица Петковић, „Општа напомена”, у: Милош Црњански, *Приповедна проза: Приче о мушком, Приповетке, Дневник о Чарнојевићу*, Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга; L'Age d'Homme, стр. 481-497.

Петковић 1996а: Новица Петковић, „Поговор”, у: Милош Црњански, *Приповедна проза: Приче о мушком, Приповетке, Дневник о Чарнојевићу*, Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга; L'Age d'Homme, стр. 499-509.

Петковић 1996б: Новица Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга

Петровић 2008: Предраг Петровић, *Авангардни роман без романа: поетика кратког романа српске авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност

Платон 1974: Platon, *Zakoni*, Zagreb: Naprijed

Платон 1976: Platon, *Odbrana Sokratova, Kriton, Fedon*, Beograd: Beogradski grafičko-izdavački zavod

Радовановић 2017: Ђорђе Радовановић, „Онтолошка слика самоубиства у романима *Зли дуси* Ф. М. Достојевског и *Роман о Лондону* Милоша Црњанског”, *Наслеђе: часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, год. XIV, бр. 37/2, *Руско-српске везе: хуманистика данас*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 147-159.

Радовановић 2018: Ђорђе Радовановић, „Протестантска етика и самоубиство”, у: *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (27-28. X 2017)*, књ. 2, *Протестантизам* (ур. Драган Бошковић, Часлав Николић), стр. 201-212.

Радовановић 2019: Ђорђе Радовановић, „„Коме ја ово пишем?“ – улога епистоларног у „Дневнику о Чарнојевићу“ Милоша Црњанског”, *Милош Црњански, романтични анархист 20. века*, зборник радова са међународног научног скупа на Универзитету „Етвеш Лоранд“ у Будимпешти (ур. Драган Јаковљевић) (12. 4. 2019), стр. 71-83.

Радовановић, Николић 2019: Ђорђе Радовановић, Часлав Николић, „Офелијин комплекс као суицидални модел у Андрићевој прози”, зборник радова са Научног округлог стола *Брендони у књижевности, језику и уметности* (ур. Драган Бошковић, Милош Ковачевић, Никола Бубања), одржаног у Крагујевцу/Тополи (3. 11. 2018), стр. 9-24.

Радовановић, Николић 2020: Ђорђе Радовановић, Часлав Николић „Дијета самоубице: здрава исхрана као бренд у књижевности суицида”, у: *Брендони јела и пића: књижевност, језик, уметност, култура*, зборник радова са Научног округлог стола одржаног у Крагујевцу/Тополи (27. 10. 2019) (ур. Драган Бошковић, Милош Ковачевић, Никола Бубања), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 159-181.

Раичевић 2017, Горана Раичевић, „У потрази за професором Норгесом: „Летовање на југу” Иве Андрића”, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књ. 2, св. 1 (2017), Нови Сад: Филозофски факултет, стр. 411-425.

Рансијер 2008: Žak Ransijer, *Politika književnosti*, Novi Sad: Adresa

Росић 2009: Татјана Росић, „Два „не” у српској књижевности”, у: Драган Бошковић (ур.), *Српски језик, књижевност, уметност: Зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 31. октобра и 1. новембра 2008. године*, књига 2: *Јужнословенске парадигме и српска књижевност: интеркултурни хоризонти*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет-Скупштина града Крагујевца, стр. 97-110;

Русо 2012: Жан-Жак Русо, „Писма о самоубиству”, у: Дејвид Хјум, *О самоубиству и бесмртности душе* (ур. Јовица Аћин), Београд: Службени гласник, стр. 71-98.

Сас 2008: Tomas Sas, *Mentalna bolest kao mit: psihijatrija i kršenje ljudskih prava*, Beograd: Clio

Секулић 2016: Александра Секулић, „Поетичко обликовање слике Другог у *Дневнику о Чарнојевићу* Милоша Црњанског и *Великом рату* Александра Гаталице”, *Годишњак*, год. 12 (2016/2017), Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, стр. 363-371.

Сенека 1978: Луције Анеј Сенека, *Писма пријатељу*, Нови Сад: Матица српска

Сиоран 1991: Емил Сиоран, *Зли демијург*, Нови Сад: Матица српска

Стојановић 2003: Драган Стојановић, *Лена бића Иве Андрића*, Нови Сад, Подгорица: Платонеум, ЦИД

Стојановић Пантовић 2018: Bojana Stojanović Pantović. „Rodno kodiranje muških i ženskih likova u južnoslovenskim književnostima avangarde”. (14) (PDF) [Rodno kodiranje muških i ženskih likova u južnoslovenskim književnostima avangarde, Beseda premosti čas in prostor](#), ur. Djurdja Strsoglavac in Namita Subiotto, *Filozofska fakulteta, Ljubljana*, 2018, pp. 219-232 | [Bojana S Stojanovic Pantovic - Academia.edu](#). приступљено: 23.5.2020.

Тартгала 1979: Иво Тартгала, *Приповедачева естетика: прилог познавању Андрићеве поетике*, Београд: НОЛИТ

Татаренко 2008: Alla Tatarenko, *U začaranom trouglu, Crnjanski, Kiš, Pekić: eseji i studije*, Zaječar: Matična biblioteka „Svetozar Marković”

Фројд 1957: Sigmund Freud, *Five Lectures on Psycho-Analysis, Leonardo da Vinci and Other Works*, London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis

Фројд 1969: Sigmund Frojd, *Psihopatologija svakodnevnog života*, Novi Sad: Matica srpska

Фројд 2006: Сигмунд Фројд, „Жалост и меланхолија”, у: *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу*, година 33, бр. 160-161, *Меланхолија* (прир. Славица Бартош), стр. 165-175.

Хјум 2012: Дејвид Хјум, *О самоубиству и бесмртности душе*, Београд: Службени гласник

Џацић 1975: Петар Џацић, *О Проклетој авлији*, Београд: Просвета

Џацић 1983: Petar Džadžić, *Hrastova greda u kamenoj kapiji: mitsko u Andrićevom delu*, Beograd: Narodna knjiga

Џацић 1993: Петар Џацић, *Повлашћени простори Милоша Црњанског*, Београд: Просвета

Шамић 2005: Мидхат Шамић, *Историјски извори Травничке хронике Иве Андрића и њихова умјетничка транспозиција*, Београд: Гутенбергова галаксија

Шопенхауер 2005 I: Artur Šopenhauer, *Svet kao volja i predstava: prvi tom*, Beograd: Službeni glasnik

Шутић 2012: Милослав Шутић, *Херменеутика књижевности*, Београд: Службени гласник

ИЗЈАВА АУТОРА О ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Ђорђе Радовановић, изјављујем да докторска дисертација под насловом:

Поетика самоубиства у прози Иве Андрића и Милоша Црњанског

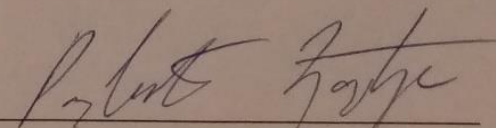
која је одбрањена на Филолошко-уметничком факултету

Универзитета у Крагујевцу представља *оригинално ауторско дело* настало као резултат *сопственог истраживачког рада*.

Овом Изјавом такође потврђујем:

- да сам *једини аутор* наведене докторске дисертације,
- да у наведеној докторској дисертацији *нисам извршио/ла повреду* ауторског нити другог права интелектуалне својине других лица,
- да умножени примерак докторске дисертације у штампаној и електронској форми у чијем се прилогу налази ова Изјава садржи докторску дисертацију истоветну одбрањеној докторској дисертацији.

У Крагујевцу, _____ године,


_____ потпис аутора

ИЗЈАВА АУТОРА О ИСКОРИШЋАВАЊУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Ђорђе Радовановић,

дозвољавам

не дозвољавам

Универзитетској библиотеци у Крагујевцу да начини два трајна умножена примерка у електронској форми докторске дисертације под насловом:

Поетика самоубиства у прози Иве Андрића и Милоша Црњанског

која је одбрањена на Филолошко-уметничком факултету

Универзитета у Крагујевцу, и то у целини, као и да по један примерак тако умножене докторске дисертације учини трајно доступним јавности путем дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу и централног репозиторијума надлежног министарства, тако да припадници јавности могу начинити трајне умножене примерке у електронској форми наведене докторске дисертације путем *преузимања*.

Овом Изјавом такође

дозвољавам

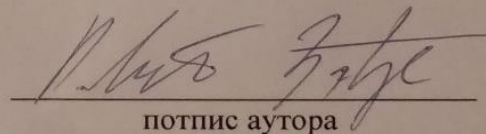
не дозвољавам¹

¹ Уколико аутор изабере да не дозволи припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци, то не искључује право припадника јавности да наведену докторску дисертацију користе у складу са одредбама Закона о ауторском и сродним правима.

припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од следећих *Creative Commons* лиценци:

- 1) Ауторство
- 2) Ауторство - делити под истим условима
- 3) Ауторство - без прерада
- 4) Ауторство - некомерцијално
- 5) Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима
- 6) Ауторство - некомерцијално - без прерада²

У Крагујевцу _____, _____ године,



потпис аутора

² Молимо ауторе који су изабрали да дозволе припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци да заокруже једну од понуђених лиценци. Детаљан садржај наведених лиценци доступан је на: <http://creativecommons.org.rs/>