

Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Данијела С. Вујисић

Поетика приповедања Живојина
Павловића

Докторска дисертација

Београд, 2015.

University of Belgrade

Faculty of Philology

Danijela S.Vujisić

The Poetics of Živojin Pavlović's narratives

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015

Университет в Белграде
Филологический факультет

Даниела С. Вуисич

Поэтика повествования Живоина
Павловича

Докторская диссертация

Белград, 2015

Ментор:

др Михајло Пантић, редовни професор, Филолошки факултет Универзитета у
Београду

Чланови комисије:

Датум одбране:

Поетика приповедања Живојина Павловића

Резиме

У раду се разматрају стваралачки поступци Живојина Павловића из обимног књижевног прозног опуса у чијем је средишту десетотомни циклус *Дивљи ветар*. Богато развијен приповедни свет сагледава се у контексту мултипликованих тематских кругова условљених двоструком стваралачком оријентацијом – литерарном и филмском. Истраживање прати како је бављење филмом помогло сазревање литерате. Из перспективе постојећих критичких вредновања разматра се књижевноисторијска позиција Павловићеве прозе, њено место у корпусу савременог српског стваралаштва у 20. веку и потенцијалне везе са књижевном традицијом (пре свега епохом реализма). Аналитичка реконструкција преиспитује у критици утемељен став о приповедном поступку Живојина Павловића као својеврсном антилирском и антисимболичком обнављању натуралистичке поетике. Проблематизација приповедних техника, књижевних форми и значењских поља утемељена је на савременим наратолошким поставкама. *Дивљи ветар*, животно дело Живојина Павловића, реинтерпретира се из двоструке перспективе: као циклус чија се развојна линија доследно ишчитава из дневничких записа аутора и као приповедна фикција са особеним структурно-садржајним елементима (имајући у виду да је циклус мозаички склоп кратке прозне форме и романескних остварења). Једновековна сага о Јотићима захтевала је интердисциплинарни приступ у тумачењу ликова и њихових умножених функција. Питање литерарног завичаја, етномитолошког слоја и митопоетских наслага посебно је поље истраживачког интересовања. Простор/позорница сразмено је широк, са врло развијеном (псеудо)топонимијом. Реални пејзаж, етнолошко и митолошко наслеђе и топонимија, прецизно, плански и систематски, у *Дивљем ветру* образују утопијску, митску и књижевну Источну Србију. Рад проучава и поетику приповедања на примерима

поливалентних форми и полифонијских структура, издвајајући аутентична обележја метафикција и аутофикција предоченог литерарног света. У том смислу је проблематизовано и питање форсирања дневничког жанра у процесу књижевног обликовања. Прати се континуирани дијалог између „стварних дневника“ (пишчева интимна сведочанства као прототекст и архитект) и „фиктивних дневника“ јунака. „Књижевни дневници“ су метатекстови, аутофикције које се језички и стилски наслањају на прототекст, што доказује да се фиктивна проза на извешан начин „калеми“ на дневнички запис. Аналитички поступак, у мањем обиму, обухвата и осталу приповедну прозу, димензије и облике њеног приближавања или удаљавања од тежишне стваралачке поетике. Циљ истраживања је методолошки изведен покушај остваривања анализе приповедних техника и уметничких ефеката како би се изнова, и на нов начин, отворили садржаја који су њиховом употребом остварени.

Кључне речи: Живојин Павловић, *Дивљи ветар*, сага о Јотићима, литерарни завичај, етномитолошки слој, поетика приповедања, поливалентна форма, дневник у књижевном обликовању.

Научна област: наука о књижевности

Ужа научна област: савремена српска књижевност

The Poetics of Živojin Pavlović's narratives

Summary

This study considers the creative procedures of Živojin Pavlović from an extensive literary prose opus in whose center is the ten tome cycle *Divlji vetar* (Wild wind). A richly developed narrative world is perceived in the context of multiplied thematic circles conditioned by dual creative orientations – literary and cinematic. The research follows how engagement in movies helped the maturing of the literate. The literary-historic position of Pavlović's prose is considered from the perspective of existing critical values, its place in the core of contemporary Serbian creativity in the XX century and potential links to literary tradition (especially the epic of realism). The analytic reconstruction questions the established posture in criticism about the literary process of Živojin Pavlović being a kind of anti lyric and anti symbolic repetition of naturalistic poetics. The problematization of narrative techniques, literary forms and signification fields is based on contemporary narrative settings. *Divlji vetar* (Wild wind), the life work of Živojin Pavlović, is reinterpreted from a double perspective: as a cycle whose developmental line is read consistently from the author's diary notes and as a narrative fiction with distinctive structurally –epitomal elements (bearing in mind the cycle is a mosaic structure of short prose form and Romanesque creation). A century old saga about the Jotić family requested a interdisciplinary approach in the interpretation of characters and their multiplied functions. The question of the literary homeland, the ethno – mythological layer and myth – poetic sediments is a special field of investigative interest. The space / stage is proportionally wide, with a very developed (pseudo) toponymy. The realistic landscape, ethnological and mythological inheritance and toponymy, precisely, systematically and methodically create a utopian, mythic and literary Eastern Serbia in *Divlji vetar* (Wild wind). This work also studies the poetics of narration using examples of polyvalent forms and polyphonic structures, with an emphasis on authentic meta-fiction and auto-fiction

marks of the disclosed literary world. Therefore, the question of forcing diary genre is problematized in the process of literary shaping. The continuous dialogue among "real diaries" (the author's intimate testimonies as the proto text and archy text) and "fictive diaries" of character heroes is being followed. "Literary diaries" are meta texts, auto fictions which linguistically and stylistically lean on the proto text, proving that fictive prose, in a sense, "inoculates" on diary inscriptions. The analytic procedure, in smaller volume, grasps other narrative prose, dimensions and shapes of the procedure's closing in or moving away from the centric creative poetics. The objective of the research is a methodologically derived attempt to achieve an analysis of narrative techniques and artistic effects in order to anew and in a new way open contents brought about using these techniques and effects.

Key words: Živojin Pavlović, *Divlji vetar* (Wild wind), the Jotić saga, literary homeland, ethno mythological layer, poetics of narrative, polyvalent form, the diary in literary shaping.

Scientific field: Literary science

Narrower scientific field: Contemporary Serbian literature

Садржај

Увод	1–4
1. Живојин Павловић.....	5–16
2. Хронологија забрана и цензура.....	17–25
3. Од режије до наравије – полифонија стваралачке поетике	26–34
4. Књижевни претходници и сродници, поетичка генеза.....	35–54
5. Павловићева проза у књижевној критици.....	55–74
6. Животно дело <i>Дивљи ветар</i> – врановачки циклус.....	75–86
7. Хронолошко-структурна мапа циклуса <i>Дивљи ветар</i>	87–122
8. Тематско-мотивски слој и хронолошка условљеност књижевног говора.....	123–135
9. Ликови и приповедачки поступци у аналитичком приступу.....	136
9.1 Ликови – типологија и систематизација.....	136–142
9.2 Приповедна техника – општи приступ.....	143–150
9.3 Хомодијегеза као доминантна приповедачка перспектива.....	151–181
9.4 Хомодијегетичка полифонија у роману <i>Задах тела</i>	182–205
10. Сага о Јотићима.....	206
10.1 Књижевни родослов јотићевског племена.....	206–210

10.2 Литерарни завичај и етномитолошки слој.....	211–214
10.3 (Псеудо)Завичајни простор и књижевни јунаци (топономастика и семантика).....	215–221
10.4 Разоткривање митопоетских наслага.....	222–227
11. Лапот – роман-аналепса.....	228
11.1 Митска димензија лапота.....	228–235
11.2 Књижевна димензија лапота	236–246
11.3 Казивања Симе Јотића пред смрт или мисао о савременом оцеубиству.....	247–253
11.4 Аљоша Јотић на путу од родитељског греха до идентитета.....	254–259
12. Поливалентна форма романа <i>Лов на тигрове</i>.....	260
12.1 Метафикција и аутофикција	260–264
12.2 Пролошко-епилошки оквир – функција и семантика.....	265–275
12.3 Прстенаста структура метафикција и питање наративне технике (роман у дневнику).....	276–281
12.4 Еротско чвориште у наративним нивоима.....	282–286
13. Дневник у процесу књижевног обликовања (<i>Дневник непознатог, Ваиар на Светог Аранђела, Лова на тигрове</i>).....	287
13.1 Појам жанра и жанровске одлике дневника.....	287–292

13.2 Дневник као интертекст и прототекст.....	293–295
13.3 <i>Дневник непознатог</i> – литерарна комуникација са прототекстом и архитекстом.....	296–311
13.4 Дневник као романескно језгро (Аљошин дневник).....	312–323
13.5 Дневник у полифонијској структури романа <i>Вашар на Светог Аранђела</i>	324–334
14. Остала приповедна проза.....	335
14.1 Општи приступ.....	335
14.2 <i>Каин и Авел</i> – заводљива игра идентитета.....	336–343
14.3 <i>Биљна крв</i> – роман о вечној ругоби збиље.....	344–352
14.4 <i>Симетрија</i> – диктат порнографије.....	353–356
14.5 Издвојеност романа <i>Долап</i> у циклусу <i>Дивљи ветар</i>	357–364
14.6 <i>Блато</i> – приче о „трећем балканском рату“	365–370
Закључак	371–377
Библиографија.....	378–390

Увод

Студија о прози Живојина Павловића налази се пред захтевом да један волуминозни фиктивни приповедни свет сагледа у контексту мултипликованих тематских кругова условљених двоструком стваралачком оријентацијом. Павловић се значајно остварио и у филмској и у књижевној уметности. Несвакидашња сензибилност и акрибичност посматрача, аналитичара и тумача друштвених, културних и политичких феномена, обogaћена је изузетним даром експресије. Доживљену слику света, препознате аномалије и хистерије једног времена у којем обитава критичка и увек ангажована свест ствараоца, преводио је у књижевну и филмску форму са неподељеном посвећеношћу. Нема компромиса, када говоримо о Павловићу, у вези са преусмеравањем тежишта или потенцијалним одрицањем од једног поља уметничке делатности. Исконска потреба човека да се изрази сликом задовољена је и филмском и литерарном формом – обе своју природну садржину могу остварити приповедним својством које поседују. Зато у Павловићевој визији филм јесте „примењена литература, визуелни роман“ (Павловић 1990: 7). Бављење филмом потпомогло је сазревање литерате. Императив двојства приметан је у раним прозним радовима (*Кривудава река*, *Лутке*) које ће сам аутор назвати *најфилмскијим*, а у којима су унутрашњи монолози и стања јунака бележени курзивом и тако јасно одвајани од оног што јесте дијалог или некакав вид акције. На међи филмске уметности сагледан је међупростор у човеку до кога се само писаном речју могло стићи. Тренутак када је спољашња збивања почео преламати кроз призму унутрашњих доживљаја, Павловић сматра коначним ступањем на тло чисте „литературе“ (Павловић 1990: 27).

Премда прихваћена у текућој критици и вишеструко награђивана, проза једног од најзначајнијих уметника српске културне сцене последње трећине двадесетог века, није систематски проучавана. Исто би се могло рећи и за његове дневнике и есејистичка остварења. Књижевна критика је у Павловићевом опусу уочила међусобну условљеност филмске и књижевне технике, дефинисала позицију аутора у односу на актуелну књижевну стварност, описивала поједине стваралачке фазе, донекле се носила са жанровском проблематиком, тематско-мотивским и језичким особеностима, али изостао је целовит увид у наративни систем и његов идеологемски кључ.

Ова студија има амбицију да у свом истраживачком домену свеобухватно приступи Павловићевом приповедном свету уз свесно и одабрано форсирање садржаја циклуса *Дивљи ветар*.¹ Циљ истраживања могао би се описати као методолошки изведен покушај остваривања могуће анализе приповедних техника и уметничких ефеката и садржаја који су њиховом употребом остварени. Проблематизација наративних техника, књижевних форми и значењских поља биће реализована из наратолошке перспективе. Аналитичка реконструкција прозног стваралачког система провераваће у критици утемељен став о приповедном поступку Живојина Павловића као својеврсном антилирском и антисимболичком обнављању натуралистичке поетике. У том смислу треба образложити начин њене конкретизације на тематско-мотивском и просторно-временском плану. Обиман литерарни опус праћен је богатством тематике која истраживању намеће потребу за систематизацијом и дескрипцијом уочених тематских кругова (етика и рат, друштвена поратна превирања, раслојавање патријархалног друштва, судар руралне и урбане средине, усуд телесног, двовалентност живота, маргинализација интелектуалца, терор политике над стваралаштвом, (не)могућност комуникације).

Приликом преиспитивања Павловићеве приповедне технике треба имати на уму међусобну условљеност приповедног чина и жанровског оквира. Врсте заплета и

¹ Циклусом *Дивљи ветар* обухваћена је, у десет књига приповедне прозе, сага о Јотићима. Садржи следеће наслове: *Лапот*, *Они више не постоје*, *Расло ми је бадем дрво и друге приче*, *Лутке на буњишту*, *Сејменски до*, *Задах тела*, *Ветар у сувој трави*, *Траг дивљачи*, *Вашар на Светог Аранђела*, *Зид смрти*, *Лов на тигрове* и *Кругови*.

начини вођења и развијања фабуле захтевају студиозан приступ типологији приповедача и моделу темпоралне условљености наративног поступка, тачке гледишта и полифоничности. Дескриптивна техника и коментар заузимају важно место у Павловићевој прози која се, упркос свим релативизацијама, није одрекла намере да исприча причу. Сложеност приказаног света постигнута је укрштањем различитих жанровских карактеристика, па је, сагласно томе, усложњавање тачака гледишта било неминовно (поливалентна форма романа *Лов на тигрове*).

Проучавање приповедне прозе Живојина Павловића подразумева преиспитивање мноштва романескних јунака и типова њихове карактеризације, и то из најмање две перспективе: *лик у односу на причу* и *лик као такав*. У светлу поменутог тумачења до изражаја долази ауторова примена балзаковске технике понављања ликова у више прозних остварења, па је неопходно утврдити функционалност таквог поступка.

Свет Павловићевих романа чини слика творена облицима живог говора, зато језик и стилске одреднице изискују посебну анализу. Укрштање књижевног и регионалног говора ваља посматрати на фону наративних, али и мотивационо-идејних функција. Управо је разноврсношћу говорних облика остварена синтеза природног, интелектуалистичког и симболичког обликовања света. Луцидне алузије, нијансирани сарказам, слојевите гротескне конструкције, знакови су ангажмана аутора који себе доживљава сведоком времена, а сопствену стваралачку природу тумачи и као резултанту околности датог простора и историјског доба у којем је живео:

„Сада смо у ситуацији да је људска свест у таквом ћорсокаку да не може да је обмане никаква наркоза идеолошког или религијског смисла, али се, такође, налазимо у једном чудном времену у коме је људска свест постала толико самосвесна да је свесна и тога, истовремено је свесна и те виталне нужности за променом као смислом живота. Не промена у име нечега, него промена ради мењања смисла трајања. Због тога мислим да не бих могао да кажем у име чега се ангажујем, али знам да се морам ангажовати.“ (Павловић 1990: 34)

Романи и приповетке Живојина Павловића на врло сугестиван начин, не устежући се и не бранећи од жеље да провоцирају и руше устаљене представе, нуде мање или више наглашену, натуралистички осенчену представу о трошности човекове судбине. У њима се уочава уметникова тежња да, запитан над трагиком живљења, допре што дубље у природу нагона, ероса, подсвести, речју – у забран неосветљене стране људске природе. Окретање „свету у човеку“ последица је потребе да се створи нова визија стварности, комплементарна слици у покрету (што је својствено само филмској уметности!). О томе је, у форми интроспективног монолога, Живојин Павловић често размишљао у дневничким и есејистичким радовима, што намеће још једну значајну истраживачку тему: утврђивање односа поетичких експликација (садржаних у дневничким књигама) и слике света (предочене у наративним формама).

Проучавање приповедног опуса Живојина Павловића у основи се своди на маркирање конструктивних поетичких законитости на којима се тај опус заснива. Обухватајући га у целини, као и слику света која је њиме представљена, прићи ћемо, надамо се, ближе ствараоцу и његовом делу, уочити типове промена и детектовати вредносне врхове његовог рада. На тај начин ова студија прати амбицију осветљавања историје једног уметничког „случаја“, репрезентативног за српску књижевност, културу и уметност последње трећине прошлог века.

Живојин Павловић

При покушају обједињавања и систематизације биографске и библиографске грађе о Живојину Павловићу, налазимо се пред више дилема, али основна, незаобилазна и суштински смислена је она која се односи на тачку са које се креће у омеђивање биографског поља. Да ли као почетне истраживачке изворе узети превасходно текстове књижевноисторијског и критичког садржаја, у оквиру којих рефлекси позитивистичког приступа благо скицирају биографско ткиво? Или уронити у недоглед новинских чланака, филмских критика и приказа, кратких вести и хроника културних збивања, где се можда назире лице и наличје јединствене и непоновљиве животне приче Живојина Павловића? Човек има живот – уметника је задесио усуд да има животну причу. Зато тачка са које прилазимо овој причи мора да се измести. Она мора бити и у прототексту, у биографији сачињеној пре интервенције свих биографа, у обимним дневничко-есејистичким записима који (раз)откривају оне посебне *откуцаје* блиставог, радозналост ума и духовне несмирености.

Књижевна историја и критика пратиле су стваралаштво Живојина Павловића одвојено (филмско и литерарно), неретко дајући примат његовој филмској уметности. Доскора садржај и вишеструки значај обимног дневничког опуса није био предмет озбиљног истраживања. Павловићеви дневници су мозаичка структура персоналног, националног, интимног и друштвеног коментарисања тематског поља у историјском времену и простору. Истовремено, они су својеврсно снажно опирање жанру, прелом сопства кроз призму филозофског и поетског надахнућа. Чини се да у њима нема изграђеног филозофског система (а зашто би га и било, кад сваки систем подлеже извесности рушења и негирања?), али има животне и стваралачке филозофије без које би нам сваки чин рецепције његових дела остао недочитан и недогледан. Дневнички записи Живојина Павловића за потребе ове студије коришћени су на

најмање два потенцијална начина. Прво, градећи ткиво биографског поља, трудили смо се да уткамо оне „откуцаје“ који ће ткиво прокрвити. Све што смо у тим записима пронашли, послужило нам је, попут Флоберовог „папагаја“, да насликамо Павловићев историјски и уметнички портрет. Друго, дневнички и есејистички записи омогућавају ново читање и тумачење литерарних светова и наративних поступака. На крају ће и сами (дневници), на површини постојећег књижевног опуса, тражити ново ишчитавање и посебно поглавље. Но, без обзира на намеру да се овим записима пружи засебан истраживачки простор, њихови ће се садржаји дискурзивно и симултано наметати – од биографског, па до сваког проблемског поља у оквиру истраживања. Речју, немогуће је говорити о биографији, библиографији, књижевном тексту, књижевном поступку или намери, јунацима, свету идеја и приказане предметности, а да нам се тврдње (или сумње), искази и претпоставке, не подупиру семантичком снагом крвотока дневничких записа.

Идеја да је човек без завичаја као тело без душе, блиска је већини људи. У трагању за душом уметника путеви су разнолики, непознати, непредвидиви: они светски и белосветски друмови, али и мирни, заборављени, завичајни. Павловић записује:

„Моје детињство и моја младост непрекидна су Одисеја – цену номадства предатног чиновника, официра и просветних радника, плаћају њихова деца, плаћају одсуством завичаја.“ (Павловић 1983: 16)

Док се наоко одсутан свет завичаја² одупире идентификацији корена, пажљиви читалац препознаје у најдубљим стваралачким слојевима имплицитну потрагу за завичајем који, измичући стварно и географски, опстаје фиктивно, као литерарни завичај (Ковач 1985: 197).

Живојин Павловић (рођен 15. априла 1933. године у Шапцу) потиче из породице интелектуалаца. Његов отац, професор учитељске школе, по струци

² Феномен одсуства завичаја аутор је истраживао у раду „Завичајни простор у прози Живојина Павловића“. (Вујисић 2012)

педагог и психолог, двадесет дана након рођења сина јединца, премештен је са службом у Сомбор, у којем му се 1935. рађа и кћи. Четири године касније, породица се сели у Јагодину, где је професор Павловић, уочи самог почетка рата, постављен за директора Учитељске школе „Сретен Аџић“. Читаву деценију провео је на тој дужности, да би се 1949. године породица поново нашла у Шапцу, краће од две године, након чега следи селидба у Београд и место директора Шесте мушке гимназије, којим се завршава радна каријера Павловићевог оца.

Није случајно што је једно од првих и суштинских питања у процесу уметничке и стваралачке самоспознаје Живојина Павловића: „Шта је мој завичај?“ (Павловић 1983: 16). Дакле, не *где* је мој завичај, већ *шта* је мој завичај! (Вујисић 2012: 222). Идентитетска дилема је много дубља, или дубље схваћена у свести уметника која се не мири са некаквом етеричном изворношћу сопственог бића. Ни мноштво визуелних и чулних доживљаја, живих у сећању, аутору *Белине сутра* није донело јасну спознају завичајног идентитета. Да ли је то Шабац, или пре Сомбор, оно место где је четворогодишњи дечак, загледан у Христово распеће, запиткивао: „Зашто Бога нема гаће?“ (Павловић 1983: 16)? Или, након тога, гледајући у Буњевку, која брише новинама прозоре, „задиже тешке, густо ткане, разнобојне сукње, да би се том приликом први пут суочио с белим гојазним бедрима без доњег рубља.“ (Павловић 1983: 19)? Ово је чудесни тренутак првобитне спознаје гнусобе тела (*врата од утробе*, како ће касније дефинисати своју импресију, надовезујући се на истоимени наслов романа Мирка Ковача). Одвратно-гадљиви доживљај телесног прати готово сваку уметничку транспозицију емотивно-еротских односа у предоченом поетском свету. У Сомбору ће га по први пут сустићи стид због грдне полицајца, осећај незнања кад се удаљио од родитељског дома, еуфорија дечијих колективних игара и прво осећање љубоморе на тек рођену сестру, чија колица „из неких мутних разлога“ (Павловић 1983: 17) коначно покушава и да преврне.

Сећања из Алексинца и Јагодине егзистирају као живи део уметникове душе. Заслепљујуће слике трауматичног поласка у школу, породичног путовања до Сокобање („почињало је очевим махањем с капије испред куће, и шкрипањем кочница на дугачком, носатом возилу препуном путника...“) (Павловић 1983: 20),

авантуристичких подухвата у брдима Бање, учиниле су да Алексинац поприми атрибут привременог завичајног уточишта, којем се, већ у следећем тренутку, у разбокореној Павловићевој ретроспекцији, намећу парадоксални доживљаји из Јагодине – сањалачки мир детињства под пурпурним небеским сводом и батине од оца Макарија у првом разреду гимназије на часу веронауке, због питања: „С киме су се женили Каин и Авел, синови Адама и Еве, када су били први људи на земљи?“ (Павловић 1983: 23). У тим успоменама изабраним логиком сећања (како би Десница рекао, логиком вредновања егзистенцијалне прошлости), видимо хиперсензибилног дечака који рано показује посебну духовну и интелектуалну свежину, следећи законе логике и ума. Као зрео човек, у трагању за завичајним извориштем, тај „бивши дечак“ прелистава хрпу слика, како би, нашавши моћну упоришну тачку у себи, успоставио и наративно тежиште. Овакав одисејско-духовни напор конкретизоваће се двоструко. Препознаћемо га у пишчевим речима:

„Мени је завичај Вратарница. У то село, из којег ми је мати, долазио сам стално и, ма где био, враћао сам му се. Као да сам кружио и кружио, знајући, ипак, где ми је средиште.“ (Павловић 1983: 26)

То село које се, окружено брдима, налази на четрнаестом километру од Зајечара, добило је снагу дубине и плаветнила воде у коју Павловић са непорецивом сигурношћу урања своје животно и стваралачко сидро.

Вратарница, према Павловићевим истраживањима, насебина која датира још из римског доба, место је где се истински обнавља животна енергија, али и енергија мозаика једног фиктивног света и многобројних животних судбина. Када је, 1953. године, ионако крхко, здравље младог Павловића почело озбиљно да се нарушава туберкулозним обољењем плућа, двогодишњи боравак на лечењу у Словенији, у

санаторијуму Голник, пробудио је снажну потребу за писањем, а сликарска амбиција³ трансформисала се у страствену љубав према филму. Павловић је забележио:

„Тада, на Голнику, у болесничкој постељи, као и у Београду, у време опоравка, а нарочито у селу Вратарница у источној Србији, где од малих ногу током године проводим по неколико месеци, настаје десетак приповедака будуће збирке *Кривудава река* и роман-првенац *Опрљени* (њему, после неколико не богзна како успешних прерада, мењам наслов у *Дневник непознатог*).“ (Пантић 2007: 13)

Из тих времена, па надаље, постепено се рађала и оснаживала идеја о низу књига које ће обухватити блиске теме и препознатљиве ликова. Могућност враћања на исто место и међу јунаке са којима је већ имао стваралачки саоднос, очаравала је ауторов дух и он се потпуно предавао заводљивој фокнеровској игри творења особеног „Менделејевог система“ у чијем је средишту роман *Ваишар на Светог Аранђела*, око којег остале књиге круже попут планета (Пантић 2007: 20–21). Највише књижевних јунака, још од Петка Стојиног из родослова фамилије Јотић који је сачинио Аљоша Јотић (најмлађи и последњи потомак), на неки начин (или више начина) повезано је са зајечарским поднебљем у којем обитавају у снажној интеракцији реални и фиктивни локалитети-топоними (Вратарница, Голеш, Злодол, Виденова невеста, Врановци, Зјапина, Сиково, Високи дуб...). Павловић је имао амбицију да том измишљеном „универзуму“ пружи епску димензију, без икаквих претензија да буде обликован маркираним програмским граничницима. Јединица за премер овог измишљеног света налази се у „ћудљивим хировима списатељске судбине“ (Пантић 2007: 21).

Оно што је одабрао да живи Павловић, живе и неки његови јунаци. Уметник-бунтовник није пристао ни на који облик наметнутог живота. Он бира свој завичај и транспонује га у неку врсту литерарног уточишта. Зашто баш овом месту под капом небеском бива дато да постане извориште стваралачких надахнућа и корито/колевка

³ У младости, Павловића је занимала ликовна уметност, определио се за студије сликарства на Академији за примењену уметност, а „неколико тадашњих цртежа и акварела репродуковано је 1990. године у његовој књизи аутобиографске прозе *Азбука*. (Недић 2012: 227)

обимног наративног света? Разлоге можда треба тражити у једном од дневничких записа, у којем, након одлуке да побегне из Београда у Вратарницу, аутор каже:

„Живот на селу значио би мир, непосредан додир са природом, одступницу из цивилизације, драгоцену изолованост, психичко смирење, нервну равнотежу, мисаону концентрацију, распламсалост маште, ретке контакте са људима, рад, континуирани рад, пријатну атмосферу празних соба лишених присуства других, близину елементарног, ослобађање од ситних брига, од сувишних амбиција, од самољубиве агресије. Живот на селу представљао би остварење јединог смисла сопатвеног постојања.“ (Пантић 2 1999: 112)

Трагање за смислом постојања у Павловићевим делима критика је препознала као жудњу за животом (Кукић 2008: 27). Будући да је ова жудња неретко обележена необичном снагом, питање је како се она, и може ли се, држати у границама естетског и етичког. Но, када у Павловића ова жудња надрасе уметника, она никада не прелази праг истине, а истина је, у ствари, нека врста неумесности или, боље рећи, ругло нашега живота, према којем чешће осећамо одвратност него дивљење (Кукић 2008: 27).

Ако бисмо покушали да сачинимо неку врсту прегледа животног ангажмана и стваралачког опуса овог уметника, он би, у најкраћем, садржао следеће: Живојин Жика Павловић (15. април 1933, Шабац – 29. новембар 1998, Београд) један је од значајних српских редитеља из времена црног таласа југословенског филма, као и еминентни књижевник, сликар и професор Факултета драмских уметности. Остварио је обиман прозни опус који представљамо хронолошки⁴, а не према жанровској систематизацији:

1. *Кривудава река* (приповетке, 1963, 1994)
2. *Филм у школским клупама* (есеји о филмској уметности, 1964)

⁴ За састављање хронологије прозног и филмског опуса делимично смо се служили следећим извором (јер је у њему садржана само прва година издања књижевних дела): Павловић, Живојин, *Планета филма, сећања*, Снежана Лукић Павловић (прир.), Београд: ZEPTEK BOOK WORLD, 2002, стр. 259–262.

3. *Дневник непознатог* (новела, 1965)
4. *Лутке; Лутке на буњишту* (роман, 1965, 1991)
5. *Две вечери у јесен* (приповетке, 1967, 1997)
6. *Ђавољи филм* (есеји о филмској уметности, 1969, 1996)
7. *Каин и Авел* (роман, 1971, 1986)
8. *Циганско гробље* (приповетке, 1972)
9. *О одвратном* (есеји, 1972, 1982)
10. *Ветар у сувој трави* (новела, 1976)
11. *Задах тела* (роман, 1982, 1985, 1987, 1988, 1990)
12. *Белина сутра* (есеји, 1984)
13. *Они више не постоје* (роман, 1985, 1987)
14. *Убијао сам бикове* (приповетке, 1985, 1988)
15. *Зид смрти* (роман, 1985, 1986, 1987)
16. *Лов на тигрове* (роман, 1988)
17. *Расло ми је бадем дрво* (роман, 1988)
18. *Флогистон* (записи, 1989)
19. *Балкански џез* (есеји, 1989)
20. *Испљувак пун крви* (дневник, 1984, забрањен; 1990)
21. *Азбука* (лирски записи, исповест 1990, 1997)
22. *Језгро напетости* (интервјуи, 1990)
23. *Ваишар на Светог Аранђела* (роман, 1990)
24. *Револуција, тавни талас* (пет сценарија, 1991)
25. *Траг дивљачи* (роман, 1991)
26. *Лудило у огледалу* (разговори, 1992)
27. *Лапот* (роман, 1992)
28. *Кришке времена* (приповетке, 1993)
29. *Кругови* (новела, 1993)
30. *Биљна крв* (роман, 1995)
31. *Волтин лук* (преписка с Гораном Милашиновићем, епистоларна проза, 1996)

32. *Симетрија* (роман, 1996)
33. *Давне године* (филмске критике, 1997)
34. *Долап* (роман, 1997)
35. *Откуцаји* (дневнички записи, 1998)
36. *Љубав* (три новеле, 1998)
37. *Блато* (приповетке, 1999, постхумно)
38. *Дневник I – VI* (1999, постхумно)
39. *Планета филма* (есеји, 2002, постхумно)

Изабрана проза у пет књига објављена је 1988. године, а *Дивљи ветар*, прозни циклус у десет књига, 1993. године.

Режирао је следеће филмове:

1. *Љуба Поповић* (аматерски документарно-играни филм – недовршен, 1958)
2. *Воз 4686* (аматерски документарни филм, 1959)
3. *Триптих о материји и смрти* (аматерски играни филм, 1960)
4. *Лавиринт* (аматерски играни филм – изгубљен, 1961)
5. *Живе воде* (омнибус *Кати, воде, ратници*, 1962)
6. *Обруч* (омнибус *Град*, 1963, забрањен)
7. *Непријатељ* (играни филм, 1965)
8. *Повратак* (играни филм, 1966)
9. *Буђење пацова* (играни филм, 1967)
10. *Кад будем мртав и бео* (играни филм, 1968)
11. *Заседа* (играни филм, 1969)
12. *Црвено класје* (играни филм, 1971)
13. *Лет мртве птице* (играни филм, 1973)
14. *Песма* (тв филм у шест епизода, 1974)
15. *Хајка* (играни филм, 1976)

16. *Довиђења у следећем рату* (играни филм, 1980)
17. *Задах тела* (играни филм, 1983)
18. *На путу за Катангу* (играни филм, 1987)
19. *Дезертер* (играни филм, 1992)
20. *Држава мртвих* (играни филм – недовршен, 1998)

Живојин Павловић је добитник многобројних књижевних и филмских награда, домаћих и страних.

Књижевне награде: „Исидора Секулић“ за књигу приповедака *Две вечери у јесен*; „НИН-ова награда“ за најбољи роман године, 1985 (*Зид смрти*) и 1992 (*Лапот*); „Андрићева награда“ за приповетку 1993. („Таван“); „Felix Romuliana“ 1996. за животно дело.

Филмске награде: „Велика златна арена“ на Југословенском филмском фестивалу у Пули за филмове *Кад будем мртав и бео* (1968), *Црвено класје* (1971), *Задах тела* (1983). Додељена му је „Златна арена“ за режију филмова *Буђење пацова* (1967), *Црвено класје* (1971), *Хајка* (1976), *Задах тела* (1983), затим „Златна арена“ за сценарио филма *Задах тела* (1983); „Златни гладијатор“ за филм *На путу за Катангу*; „Сребрна мимоза“ за филм *Дезертер* (1992); „Златна маска“ међународне младе критике на Првом фестивалу медитеранског филма у Картаги за филм *Непријатељ* (1966); „Сребрни медвед“ за режију на Међународном филмском фестивалу у Берлину за филм *Буђење пацова* (1967); „Награда за најбољи филм“ и награда међународне критике FIPRESCI на Међународном филмском фестивалу у Карловим Варима за филм *Кад будем мртав и бео* (1968); плакета „Златни лав“ у Венецији за филм *Заседа* (1969); „Златна плакета“ за сценарио према литерарном делу на Међународном филмском фестивалу у Берлину, за филм *Црвено класје* (1971); „Златна маслина“ за најбољи филм на Фестивалу медитеранског филма у Бастији, Корзика, за филм *Дезертер* (1992); награда на Панорами европског филма у Атини поводом 100 година кинематографије за филм *Кад будем мртав и бео* (1965). Ретроспективе филмских дела: Пезаро (1983), Ларошел (1985), Париз (1986, 1990), Монпеље (1990), Стразбур (1991) и Солун (1997).

Из приложене хронологије књижевног и филмског стваралаштва⁵ можемо закључити следеће:

А) Готово једновремено су се развијале две највеће Павловићеве страсти – филм и литература, али критичка теорија у вези с тим није донела коначни суд, с обзиром на контрадикторне садржаје постојећих извора.⁶

Б) Стваралачки ритам, све до пред саму Павловићеву смрт, обухвата оба поља делатности. Успева да доврши рад на филму *Држава мртвих* и да објави прозна остварења: *Откуцаји* (записи), *Љубав* (новеле) и *Дневник 1956–1993* (у шест томова), али умире исте године, 1998, у новембру.

В) Нема дужих временских фаза у којима је једна стваралачка форма више форсирана.⁷

Г) Овакав стваралачки континуитет захтева осврт на међусобне утицаје и подстицаје литерарног и филмског наратива.⁸

Прецизно, готово лапидарно, Михајло Пантић осликава Павловићев портрет:

„Приповедач, романијер, есејиста, сценариста и филмски редитељ, Живојин Павловић (1933–1998), стваралац једва вероватне, еруптивне енергије и готово непрегледног опуса од више десетина књига и низа антологијских филмова које треба изучавати и на првим и на постдокторским часовима филмске режије,

⁵ Стваралачка књижевна и филмска хронологија, као и хронологија награда, преузете су из *Белешке о аутору* у: Живојин Павловић, *Блато*, ОДЈП „Глас српски“, Бања Лука, 1999, стр. 343–346, а подаци су доступни и на Википедији.

⁶ Овде морамо имати у виду оно што је сам Павловић изрекао: „У основи читаве ствари, снимање филма и писање ја у себи не раздвајам [...] Ја не могу да учиним ниједну разлику између једне и друге области којима се бавим. Почео сам да пишем знатно пре него што сам се усудио да филм гледам очима критичара, а не обичног гледаоца. Моја прва збирка приповедака, ‘Кривудава река’, написана је између 1951. и 1956. године, 1958. године снимео сам први аматерски филм.“ (Павловић 1990: 64) Закључак опонентан Павловићевој тврдњи изводи Иван Растегорац: „Ако погледамо године настанка Павловићевих остварења, рекло би се да га је филм привукао пре него литература. У години изласка његове прве књиге, књиге приповедака ‘Кривудава река’ (Нолит, 1963), он већ има објављене филмске есеје, има снимљен низ аматерских филмова, две сторије у омнибусима ‘Капи, воде, ратници’ и ‘Град’ (уз сторије Банца и Ракоњца) и самостални играни филм ‘Повратак’.“ (Растегорац 1998: 17)

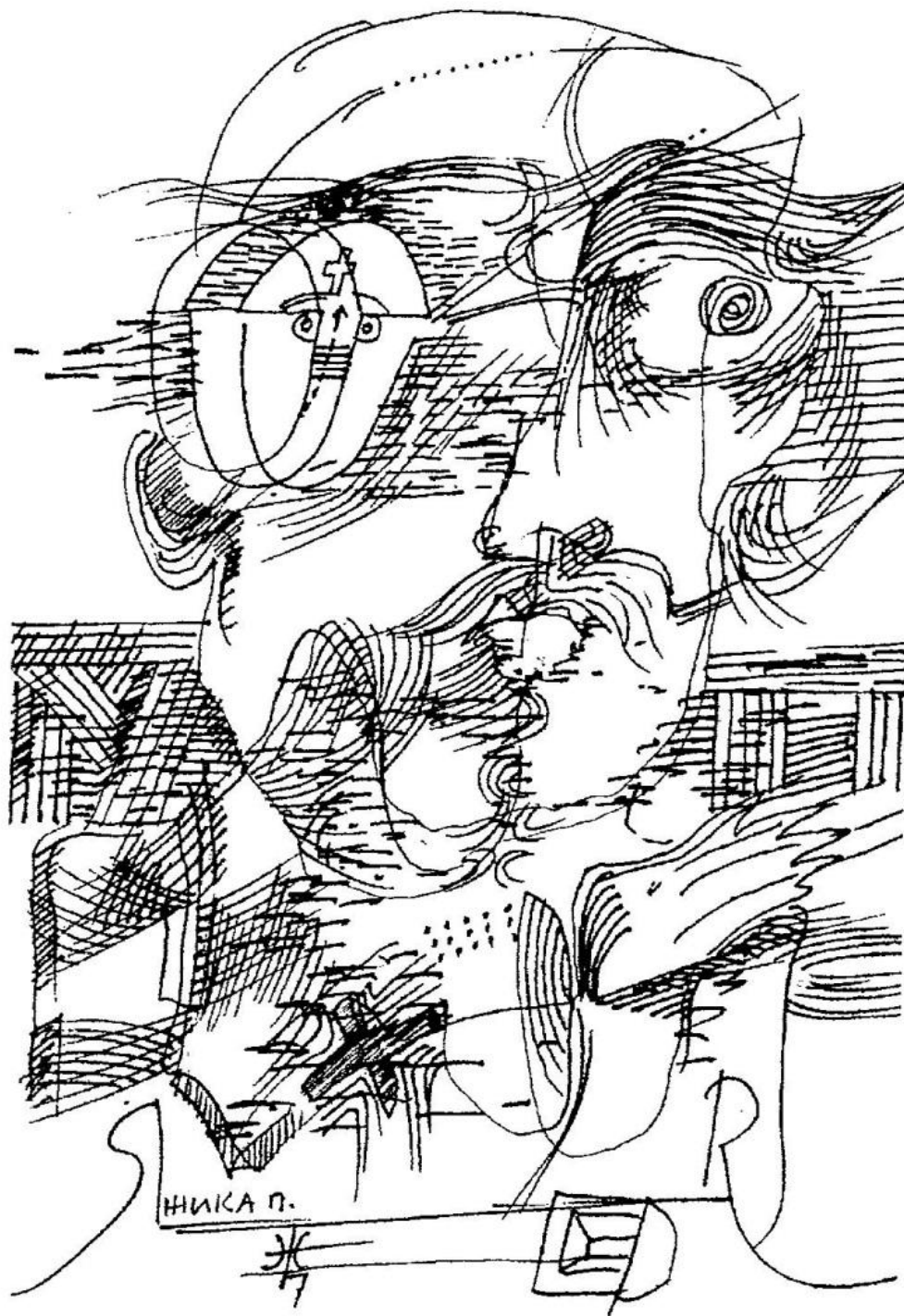
⁷ „На ту несумњиву везу, на ту природну сродност двају његових начина изражавања, поред толиких других показатеља, упућује и извесна правилност, не увек случајна, у ритмици наизменичног појављивања његових књига и његових филмова.“ (нагласила Д. В.) (Растегорац 1998: 18)

⁸ Тумачење сложене и скривене реципрочне узајамне везе, односно прожимања Павловићеве прозе и његових филмова остаје, вероватно, најделикатнији задатак будућих тумача његовог укупног опуса. (Растегорац 1998: 18)

репрезентативна је фигура уметника у монолитном идеолошком окружењу, спремна да прима ударе, али и да остаје на ногама, и узвраћа онолико колико може и колико му је дато.“ (Пантић 2014: 67)

Најбољи начин писања портрета уметника Живојина Павловића био би сабрати, пре свега, многобројне аутопоетичке мисли уписане у дневнике, есеје и разговоре.⁹ Приликом праћења поменутих садржаја наметнула се једна потпуно особена хронологија – *хронологија забрана*. Нека од литерарних и филмских остварења прећуткивана су, у блажој варијанти, или су била жртве деспотске тираније – повучена из штампе или чак спаљивана. Дијахронијска равн у којој посматрамо обиман приповедни и филмски опус упућује на потребу пажљивијег сагледавања овог емпиријског сегмента који је свакако морао нијансирати стваралачку мотивацију и условљавати њену иманентну ритмичну организацију. Из тих разлога хронологији забрана посвећујемо посебну пажњу.

⁹ О међусобном утицају литературе и филма и стваралачким корелацијама често је говорио и сам Павловић, те сматрамо да је неопходно посветити посебан истраживачки простор овом сегменту, јер је непобитан за суштинско разумевање поетике приповедања. У том смислу од посебног су значаја књига разговора *Писци говоре* (Пантић 2007), *Језгро напетости* (Павловић 1990), и текст Ивана Растегорца „Филмски круг Живојина Павловића“. (Растегорац 1998: 18)



Прилог А: Цртеж оца Миленине другарице у: *Diarium II*

Хронологија забрана и цензура

Изгледа да сам осуђен на писање.

Ж. Павловић, *Изгнанство II*

Хронологија забрана почела је од најранијег периода Павловићеве уметничке афирмације, и филмске и литерарне:¹⁰ први целовечерњи играни филм *Повратак* Уметнички савет „Авала филма“ повукао је из јавности 1963; омнибус филм *Град* био је у Сарајеву судски забрањен, а прва збирка приповедака *Кривудава река* (1963) – под притиском непознатих функционера Управе државне безбедности из источне Србије – шест месеци повучена из продаје; било је неизвесно снимање филма *Кад будем мртав и бео* 1967, због „могућег деструктивног дејства на југословенско социјалистичко самоуправно друштво“ (Пантић 2007: 18); филм *Заседа*, који је (некако) доживео приказивање у Пули 1969, исте године, на основу мишљења и притисака Идеолошке комисије ЦК СКЈ, доводи продуцента до одлуке да се филм повуче; збирку приповедака *Циганско гробље* СКЗ одбија да објави 1971, објављује је „Просвета“ 1972. (у јавности је остала потпуно незапажена); филм *Црвено класје*, иначе овенчан Октобарском наградом, на београдском биоскопском репертоару 1971. бива потпуно дискриминисан; онемогућено му је учешће на Међународном филмском фестивалу у Берлину са филмом *Довиђења у будућем рату; Испљувак пун крви*, дневник јунских догађаја из 1968, штампан је 1984, али убрзо по штампању судски забрањен и уништен.¹¹ Но, Павловић је рано схватио (и свесно прихватио) позицију уметника у друштву.¹² Већ у својим дневничким записима из 1956. године

¹⁰ Неприлике које је Павловић имао са цензуром међу првима уочава Предраг Палавистра у књизи *Послератна српска књижевност 1945–1970* (Палавистра 1972: 315).

¹¹ У *Флогистону* Павловић оставља документовани доказ о судбини књиге *Испљувак пун крви*: „После одлуке Врховног суда СР Србије, књига ће бити уништена, решење о забрани *Испљувка пуног крви* постало је правоснажно“ (Павловић 1989: 114) Књигу је, међутим, подржао Савет едиције „Грифон“ у којој је изашла. Позитивну оцену су дали чланови Савета: Владислав Бајац, Јован Ћирилов, Вера Колаковић, Александар Котхај и Милан Влајчић.

¹² Исцрпне податке о забранама које је стваралаштво Живојина Павловића претрпело проналазимо у књизи разговора *Писци говоре*. Павловић се са горчином сећа најтежих удара и неразумевања из ране стваралачке фазе у којој се у њему усталило уверење „да биологија увек надвлада идеологију, због

бележи: „Уметник је увек у латентној опозицији према друштву и заједници“ (Павловић 1 1999: 63). Одабир живота са статусом „слободног уметника“¹³ свестан је чин прихватања опозиционог положаја према животу (дакле и друштву), чин „духовног дистанцирања“ (Павловић 2 1999: 50). Повремено, у Павловићевим реминисценцијама (и онима његових јунака) откривамо ненаметљиву, али препознатљиву дисовску идеју живљења као утамничења. Разлика је у томе што се живот-тамница не подноси и не превазилази нирваном, нити било каквим обликом метаегзистирања, већ управо побуном, што значи – живети упркос свему, па и животу самом:

„Уметник – човек који се попут свих људи налази у животном ковитлацу, трајући у њему да би једнога дана ишчезао, а у току тог трајања, до тренутка ишчезнућа, осећајући психичким радарима све покрете објективног света и све његове одјекне на тастерима преосетљиве своје субјективности, далеко интензивније од осталих, и болније, доспева у опозициони положај према животу [...] Ова способност-проклетство (јер је условљена пакленим расколом у човековим духовним структурама) омогућује му дубље и шире сагледање привидно напуштеног света, претходно доживљеног као *тамница*.“ (Павловић 2 1999: 50)

Павловић примећује да, без обзира на сву необичност и парадоксалност, хаотично дејство сирових сензација из самог живота, транспоновано у уметнички свет, задобија скривеном, тајанственом логиком, некакав ред. И што му је као грађанину било теже да се снађе у хаосу животних сензација, то му је као уметнику пропорционално брже сазрела физиономија ствараоца:

„Шта писац има од живота да тражи, осим да га посматра? За њега живот – то је његова литература.“ (Павловић 2 1999: 130)

чега људске намере не успевају, а револуције пропадају, то јест, бивају оспорене животним хаосом“ (Пантић 2007: 16)

¹³ Павловић континуирано размишља о позицији уметника у друштву (у дневницима, есејима, поетској прози). Разумевање ове позиције могло би да дешифрује смисао уметничког чина: „Али побуна, активни револт – заиста је то стваралаштво, деструкција усмерена против стања које организују други...“ (Павловић 2 1999: 9)

До такве спознаје Павловић је дошао далеке 1959, на почетку свог књижевног ангажмана, а доста касније ће, слично Павловићу, Милорад Павић, у разговору са Милошем Јевтићем, изјавити да нема биографију, већ само библиографију (Јевтић 1990: 53), што намеће закључак да уметници могу бити ношени различитим поетичким начелима, посвећени различитим темама и склони, компаративно посматрано, готово непомирљивим техникама, али једном тежњом могу бити свевремено идентификовани – тежњом да им крв и импулси живота буду мастило целоживотног писања. На посебан начин ово је потврђено у обимном дневничком опусу (који сугерише да Живојин Павловић нема биографију, већ само дневнике), који је израстао из континуиране, иманентне потребе „за муком разговора са собом“ (како би рекао Селимовић). Осим што је убеђен да највеће право да говори о себи има искључиво сам (Павловић 2 1999: 10), Павловић такође сматра да се биографско најбоље ишчитава из дневничких форми и есејистичких сегмената (Павловић 1983: 19).

Прву понуду да се укључи у академски живот добија 1970. године. Огњенка Милићевић, тадашњи декан Академије за позориште, филм, радио и телевизију, позвала је Павловића да се пријави на конкурс за наставника филмске режије (Пантић 2007: 29). Након овог позива уследио је низ негативних реакција у извесним партијским форумима, својеврсно „дубоко огорчење што ће један од од *обележених* припадника *црног таласа* бити сврстан у ред педагога (Пантић 2007: 29). Сам Павловић признаје да су га овакве реакције јавности демотивисале, али ипак не доноси коначну одлуку о повлачењу и, пошто су га подржале колеге наставници и захваљујући дотадашњем успешном кинематографском раду, изабран је за доцента за филмску режију (Пантић 2007: 29). Но, у та турбулентна времена континуираног преиспитивања „подобности“ у свим сферама људске делатности, није се могао избећи тренутак чистке „деструктивних елемената“. Одмах након изгласавања Закона о моралној и политичкој подобности, Живојин Павловић бива проглашен морално-политички неподобним и удаљен са наставе (Пантић 2007: 31). Понуђена му је алтернатива – место референта за учила, а Павловић ће, како сам каже – „на жалост

бесних прогонитеља и на ужас лењих поданика“ – наставити да снима филмове и објављује књиге, пуних осам година, све до момента добијања звања редовног професора на Катедри за драматургију, где је држао наставу филмског сценарија (Пантић 2007: 31) дужи временски период.¹⁴

У дневничким записима *Изгнанство II* значајне податке о хронологији забрана препознајемо као еуфемизовање назначене теме разноликим облицима одбијања и (не)смисленим извињењима и образложењима издавачких кућа и ауторитативних појединаца са кључних друштвено-културних позиција. Агонија почиње када Педагошко друштво СРС одбија рукопис *Школа и филмска уметност*, а *Књижевне новине* већ дуже игноришу сваки покушај Павловића да у њима објави „текстове који се тичу извесних суштинских питања из области уметничког стварања“ (Павловић 1 1999: 497). Секретар *Видика* 9. априла 1958. године обавештава Павловића да текст „Одсуство морала“ није прихваћен за штампу. Почетне реакције издавачких кућа и редакција пробудиле су онај павловићевски дух отпора и пркоса, доследно негован до краја уметничке (литерарне и редитељске) каријере:

„9. IV 1958. године

То системско одбијање ме храбри. Подстиче пркос. Морам да будем бескомпромисан, а конвенционалан што је мање могуће. Изгледа, корачам јединим исправним путем, али путем који не допире ни до каквог хоризонта.“ (Павловић 2 1999: 498)

¹⁴ Разговор који је са Павловићем водио Михајло Пантић објављен је у *Књижевним новинама* 1988. године и из њега сазнајемо податак да се у том тренутку Павловић и даље налази на месту редовног професора на Катедри за драматургију. Међутим, и на тој позицији проблеми и прогон не јењавају. Павловић 21. јуна 1988. оставља запис који о томе сведочи: „Данас, на Факултету драмских уметности, уочи пријемних испита, сазнајем да се Наставничко веће, коме, због путовања у Холандију, нисам могао присуствовати, није сложило с мојим захтевом за сабатикал. Истовремено, уручен ми је писмени позив на саслушање пред дисциплинском комисијом ФДУ због одсуствовања са седница Наставничког већа. (Стари духови се повампирују. Обновља се терор медиокритета који ме је већ једном, пре петнаест година, злостављао у истој овој установи. Ако здрав разум опет затаји, бићу принуђен да одем у превремену пензију.) (Павловић 4 1999: 141–142)

Као адекватан пример ваља поменути и случај књиге есеја *Ђавољи филм*, коју Павловић нуди у децембру 1959. године уредништву Издавачког предузећа „Свјетлост“ и после једномесечног чекања добија овакав одговор:

„Сарајево, 2. фебруар 1959. год.

Поштовани друже Павловићу,

Примио сам Ваша два писма, али нисам могао, не консултујући остале, да Вам одговорим одмах.

Нисмо у могућности да прихватимо, бар за сада, Ваш предлог, јер су наши планови испуњени за библиотеку „Прегледи“ и за 1960. годину [...]

Уредник: Славко Леовац“ (Павловић 2 1999: 17)

Затим следе, у немилосрдном низу, све у истој, 1959. години, у фебруару и марту, одбијања издавачких предузећа: „Матица српска“, „Рад“, „Просвета“, и „Зора“, да би на крају стигао одговор и од Издавачког предузећа „Напријед“ из Загреба, сав у тобожњим обећањима и куртоазним одбијањима:

„Издавачко предузеће ‘Напријед’ Загреб, 12. III 1959.

Поштовани друже Павловићу,

[...] Ваш занимљиво конципиран приједлог долази начелно у обзир за издавање у нашем предузећу. Да *бисмо* га, међутим, *могли прихватити*, потребно је, да дефинитивно приређен рукопис пошаљете, како *бисмо* га по нашим рецензентима *могли дати оцјенити*. Тек након позитивне оцјене, *дјело би се могло прихватити и издати* (нагласила Д. В.)

С другарским поздравом,

Шеф редакције

Курелец Вида (с. р.)“

(Павловић 2 1999: 17)

У поменутом неумољивом низу одбијања издавачких предузећа, Павловић је препознао сопствену немоћ да продре кроз „панцир устаљених мерила“ (Павловић 2

1999: 57) и тако је, као у некаквој уклетој години, те 1959. било суђено да му се не објави ниједан ред постојећих текстова. И више од тога, исте године га сустиже немилост културне тираније и на пољу филмске уметности. О овом перфидно исполитизованом случају и безочној, до апсолутизма доведеној, цензури, писао је Павловић у књизи *Балкански цез*, а на допадљив, лиризован начин, случај о „почетку филмске каријере насилно избрисаном траком“ описао је Иван Растегорац.¹⁵

Такође, није реч само о есејима везаним за филмску уметност и филмским остварењима конкретно;¹⁶ потиснута из видокруга јавности остала је и приповедачка проза. Поливалентан таленат уметника спутаван је у свим могућим видовима, свим расположивим средствима, јер се „неподобност“ не прашта:¹⁷

„Приповетка *Два милиционера*, што већ дуже време кружи од редакције до редакције књижевних листова и часописа, доспела је и до уредничког стола Борислава Михајловића у Новом Саду, да ту неславно заврши свој пут. Приповетка *Један до два састанка* почива покопана у некој фасцикли Елија Финција из које неће никада изаћи на светлост дана. *Љуљашка о храсту* на искрену изјаву Мише Стамболића неће бити

¹⁵ „Оне, на почетку овог текста споменуте 59. године Живојину Павловићу се, како пише у својој књизи ‘Балкански цез’, прохтело да у целулоид утисне (да улови у своју кинематографску илузију) све оне отправнике возова, скретничаре, винограде, бетонске кречане, брда, Бездет, Бачијиште, Кошучји врх, све одреднице свог крајинског детињства и трајног садржаја сећања. Да се људски, младићки отворено унесе у чворновата и избраздана лица земљака, сапутника. Да објективом ушета у зајечарско Вашариште, да се провоза лезом железничких коловоза, са улазним и излазним сигналимa, да осмотри силос, кожару и ниска људска станишта у предграђу. И да му последњи снимак буде натпис ЗАЈЕЧАР. Али, стваралачки занос младића прекида милиционер који сумњивог сниматеља приводи у градски Секретаријат унутрашњих послова. Тако почиње наизглед неважан, маргинални процес који се завршава лабораторијском анализом траке у Централном затвору у Београду. Једног дана Павловићу враћају одузету осмомилетарску траку и он трчи у Кино клуб ‘Београд’ да види свој први филм. Али, велике ли ироније, пред собом на екрану има само голи, провидни, ‘опрани’ целулоид.“ (Растегорац 1998: 21)

¹⁶ Из дневничког записа од 12. IV 1989. сазнајемо да је чак и „збор радника“ „Тере“ одбио предложене услове ангажовања екипе филма *На граници*, о чему је Павловић оставио недвосмислен коментар: „После свега у устима горак укус пораза и вечитог осећања да ти је судбина у рукама чистачица.“ (Павловић 4 1999: 296)

¹⁷ Михајло Пантић, у разговору који је са писцем водио, примећује да су од самог почетка Павловићева дела изазивала „неспоразуме“ у јавности и да би се могао склопити мали речник појмова „критике“ који би знатно допринео да се Павловић удаљи од уметности (Пантић 2007: 15), што се, међутим, није десило захваљујући свесности писца. Када уметничко дело постане предмет неразумевања у оквирима једног друштвеног система (што се дешава неретко), према мишљењу Живојина Павловића, могућа је двострука реакција: „Једина разлика је у томе што се високо цивилизовано друштво према предмету неразумевања понаша равнодушно, а друштво засновано на деспотији нетрпељиво и са мржњом. У сваком случају, на ствараоцу је да – издржи.“ (Пантић 2007: 16)

штампана у *Видицима* због своје, наводно, политичке деструктивности... Збирка приповедака *Кривудава река*, која се налази у НОЛИТ-у, дошла је на рецензију у руке Маријану Матковићу, а то значи да је унапред осуђена на пропаст.“ (Павловић 2 1999: 57)

У *Белини сутра* и *Флогистону*, жанровски разноликој прози, Павловић није изоставио да помене злу коб свог професионалног опстајања, повезујући је у *Флогистону* са судбином Душана Макавејева. Душан Макавејев је често присутан у Павловићевим размишљањима, а један од разлога за то свакако је својеврсно судбинско подударење пада у немилост друштвене и политичке стварности оба аутора. Немилост се ширила у свим правцима и задирала у све животне области, па се Павловићу забрањивало да и о туђој, запаженој и промишљеној бунтовности, остави писани траг. Тако је услов за објављивање *Белине сутра* било избацивање читавог пасуса из поглавља о Душану Макавејеву и пасуса у којем су описани „свакодневни покушаји бежања румунских грађана преко Дунава у Југославију и њихове свакодневне смрти од стране Чаушескуових граничара, као и вађење лешева с решеткастих брана ђердапске хидроцентралне и безимена гробља по рубовима влашких села уз Казан, све до ушћа Тимока у Дунав“ (Павловић 4 1999: 44). Водећи своје дневничке белешке у јануару 1988. године, Павловић је асоцијативно повезао агонију продора *Белине сутра* у јавност и упоредио је са апсурдом југословенске медијске помпе око рођендана Елене Чаушеску и истовременог прећуткивања букурештанских крвавих демонстрација (Павловић 4 1999: 44).

У срцу једне немилосрдне и нетолерантне „културе“, развијао се инстинкт уметничке (и свеколике) самоодбране:

„И сам стављен у интерну изолацију, после сваког филма дочекиван на нож, израђаван и изубијан као стара конзерва, пљуван и од институција и од појединаца, уклоњен, уз фанфаре јавних гласила, са места доцента режије на Факултету драмских уметности, присутан у кинематографији захваљујући, пре свега, упорности и непристајању на предају, а и чињеници да нисам само филмски редитељ но и књижевник.“ (Павловић 1983: 288)

Један трауматизовани стваралачки почетак додатно је угрожен повратком *туберкулозног фантома*, покопаног пре више од три године, али, на Павловићеву несрећу, сада *повампиреног* (Павловић 2 1999: 58). У тој тамничкој егзистенцијалној ситуацији уметник се одлучује на бекство из поретка, на усамљенички духовни напор, који је, за већину, увек јерес:

„Хајка почиње у тренутку отцепљења индивидуе од мноштва [...] Данас је јасније неголи икада пре да се само у анонимности личности може пронаћи мир који је синоним стваралачке слободе.“ (Павловић 2 1999: 117–118)

Бекство из „поретка“ је бекство у Вратарницу, топонимијску одредницу – симболичну капију иза које ће се у наредним деценијама развити разуђен фиктивни свет промрежен етничким обележјима једног поднебља, приповедачки кондензован у саги о Јотићима. Вишедеценијском раду на хроници породице Јотић симултана је хроника забрана, али су огањ отпора и оно типично балканско (можда пре српско) умеће одолевања и превазилажења, опстали и у последњој деценији живота и рада Живојина Павловића:

„3. III 1990.

Последња моја књига о којој се писало, био је ‘Лов на тигрове’. Затим су објављени ‘Расло ми је бадем дрво’, ‘Флогистон’ и ‘Балкански цез’. Ових дана и забрањивани ‘Испљувак’. Такође, двадест година после снимања, премијерно је приказан и филм ‘Заседа’.

Али, све то пролази у глувилу. Или се с муком процеди која реч кроз стиснуте зубе.

Зашто је то тако?

Због чега је однос према мени у мојим зрелим годинама, када за собом имам дело, исти онакав какав је био и у време почетништва?

Одговор је само један: зато што се нисам приклонио ниједном царству.

Истина, данас ме не оспоравају (као што су ме раније оспоравали). Уважавају ме, можда, више неголи пре.

Али ме такође прећуткују.

Значи: треба и даље издржавати и – издржати.“ (Павловић 5 1990: 40)

Чињеница да је у јануару 1992. године ЈНА одбила да пружи услуге за снимање филма *Дезертер*, а у септембру исте године Рада Ђуричин јавља телефоном Павловићу да је „чула за изјаву хрватског министра културе да НЕЋЕ ДОЗВОЛИТИ (да ће СПРЕЧИТИ) приказивање *Дезертера* на било којем филмском фестивалу на земаљској кугли“ (Павловић 6 1999: 217) само потврђују поменуто размишљање.

Поставља се питање како је након једне овако немилосрдно развучене хронологије забрана, цензура, игнорисања и одбијања, разбокорен онолики (и онакав!) литерарни (и филмски) свет. Осам година пре смрти Павловић записује: „И данас, као и онда, од насртаја се браним радом и само радом“ (Павловић 5 1999: 162). Над било чим да се запитамо, готово је извесно да је то пре нас урадио Жика Павловић. У његовој самозапитаности леже одговори, незаобилазни за наше разумевање уметника и његовог уметничког чина. Љубав према животу, ватра живота¹⁸ и самопрегорни рад обележили су његов живот, а „срећа није ништа друго до сагласје са самим собом“ (Павловић 5 1999: 48).

„Живот то је борба“. (Павловић 1 1999: 25)

Тако је говорио Жика Павловић.

¹⁸ „19. VIII 1988. Све је наопако. Док сам био млад, живот ми је протицао у мукама. Сада, како се ближим крају, све му се више радујем.“ (Павловић 4 1999: 179)

„8 II 1993. Али, да ли ја заиста живот ценим изнад свега? Да. Не видим да бих могао ишта више уважавати од боравка на *овом* свету.“ (Павловић 6 1999: 340)

Од режије до наратије – полифонија стваралачке поетике

Није ли филм примењена литература?

Павловић, *Језгро напетости*

Живојин Павловић је као двадесетпетогодишњак режирао свој први аматерски филм *Љуба Поповић* (1958), а у тридесетој години објавио је прву збирку приповедака, *Кривудава река* (1963). Оно што је уочио као заједнички именоватељ филма и литературе јесте наратив, односно „причљивост“ и филма и литературе: „Приповедачко својство је основно својство филма“ (Павловић 1990: 7). Наратив је репрезентација приче (догађаја или низа догађаја),¹⁹ односно репрезентација живота људи:

„Мислим да се у бити не крију превелике разлике између смишљања једног филма и смишљања једног романа – и једна и друга композиција, која се простире и која дејствује у времену, бави се првенствено животом људи, тј. прича причу...“ (Пантић 2007: 28)

Најубедљивију конкретизацију ове идеје проналазимо у роману *Лов на тигрове*, који има сложену структуру и жанровску поливалентност. Уз инстанце приређивача и издавача, чијим гласовима је подржан пролошко-епилошки оквир, јавља се и дневничка форма, као други наративни прстен, у оквиру ког се утква сценарио за филм у настајању, а форма дневника додатно тежи транспоновању у романескно наглашавањем литерарних елемената. Остварује се један компликовани процес осмишљавања двеју прича, с намером да свака егзистира у складу са природом медија кроз који треба да се оствари. Литерата Павловић остварује своје

¹⁹ Х. П. Абот сматра да обавезно присуство наратора не чини наратив, јер на тај начин се не би драма и филм могли посматрати у контексту наративног дискурса. Наративни дискурс је „прича онако како је испричана“, па Абот закључује да приче постоје независно од њиховог представљања у наративу – иста прича се може испричати на више начина. (Абот 2009: 361)

„филмско ја“ кроз лик Аљоше Јотића који осмишљава и пише сценарио за филм, а истовремено, као аутор дневника на различите начине пробија оквира жанра (ретроспекцијом, дескрипцијом, медитацијом, експресивношћу) и затвара магични круг идентификације имплицитног и експлицитног аутора. Све се креће у смеру остваривања поетичке полифониности:

„Данас се, са сигурношћу, може рећи да је филм сроднији са романом него са позоришним комадом, али, на свој начин – оркестрацијом слика у покретру – он јесте и визуелна музика са самосвојним обележјима. Зато, барем што се мене тиче, рекао бих да исту мелодију свирам на два инструмента.“ (Пантић 2007: 28)

У разговору са Душицом Милановић²⁰ Павловић истиче да у оквиру својих стваралачких начела негује два изражајна средства – слику и реч – и то у подједнакој мери. Ритмички уједначено, готово доследно наизменично, посвећује се и књижевном и филмском раду са крајњом намером да, у оквиру оба дискурса, открије тајне уметничког обликовања. Реч, према његовом схватању, поседује и звук и боју²¹ као иманентни квалитет који условљава пластичну и уверљиву реченицу, дакле, „реченица је исто што и слика“ (Павловић 1990: 172), односно „реч и тон имају оправдања једино ако су употребљени у служби слици“ (Павловић 1990: 88). Павловић сматра да се одувек говорило сликом: покретне слике сачињавају наш живот, слика је у основи рационалног, али и ирационалног: „Сан је доказ сликовитости нашег несвесног“ (Павловић 1990: 474). Истовремено, слика која је у филмској уметности доживела своје експлицитно отелотворење, учинила је филм „најжалоснијом уметношћу“ (парафразира мисао Чарлија Чаплина) из следећих разлога:

²⁰ Милановић 1986. и Павловић 1990.

²¹ Овде Павловић као да наставља идеју из цитата: „[...] Захваљујући сажетости и сарадњи са визуелним кадровима, реч у филму прима на себе знатно већи број емисионих значења, функција, веза, него у позоришној драми; она повезује сцене, односи се, истовремено, на разне моменте и аспекте сужеа [...]“ (Павловић 1999: 87)

„Његова визуелност јача од хашиша активира фантазију. И као морфинист, и филмски занесењак, који тежи да своје снове претвори у материју, на првом кораку улази у сукоб са збиљом. Филм има ту несрећу да му је порођај скопчан са заглушеним звекетањем новца.“ (Павловић 1 1999: 524)

Милановићева запажа да се у фрагменту, односно слици, Павловићев уметнички домет увек више остварује него у сфери компоновања, као да се камером целина може обухватити, док у романескном остаје недостижна и неухватљива. Ту тврдњу Павловић не негира, већ је додатно поткрепљује личним мотивационим импулсом – наима, намера му је, каже, да целину не склапа по принципу каузалности, „непосредних веза и директних асоцијација, него индиректним, једва препознатљивим асоцијацијама“ (Павловић 1990: 173). У *Изгнанству II*²² проналазимо интересантан пример Павловићевог размишљања о компоновању уметничког дела, односно о ономе што теорије често везују за појмове „хармонија“ и „склад“. Трагање за одговором на питање „откуда уметничком делу снага дејствовања“, за Павловића је једна од „најглупљих авантура људског ума јер се одговор тражи у конструкцији уметничког дела, а не у експресији“ (Павловић 2 1999: 7). Елементи који условљавају ову врсту приступа неиманентни су природи уметничког дела (културни шаблони, цивилизацијски методи, емпиријске тековине...) и зато они воде ка квазисазнавању, лажном откривању реда и хармоније. Он чак иде и нешто даље од пуког супротстављања тачака гледишта у односу на постављено питање – смело, готово агресивно иронизира општеприхваћену доминацију „конструкције“ над „експресијом“:

„Тако и тарабе испред периферијских кућа могу бити проглашене за уметност: ко ће оспорити да и у њиховом ‘ритму’ нема хармоније. После ових речи као да чујем тихо згражање. То ме не узнемирава; ако сам га изазвао – задовољан сам. Осећам се

²² Михајло Пантић запажа да је у *Изгнанству I-II* (1956–1962) могуће видети својеврстан „портрет уметника у младости“, односно фазу Павловићеве ране артикулације уметничких намера (Пантић 2003: 88).

изврсно уколико сумњом у моћ ума уздрмам меласу туђе лагодности на чијој се површини хвата пена разума, скоруп искуства.“ (Павловић 2 1999: 7)

То нас доводи до закључка да треба тек условно (никако дословно) прихватити маркере књижевне критике која своди прозу Живојина Павловића на „тврди реализам“, а филм на „црни талас“, одузимајући му право на експресивност, на онај особени израз духовног напора због ког уметност није „предмет“ већ „стање“, није леш, већ кретање енергије, и у њој, као таквој, не постоји хармонија односа, већ њихова „концентрација“ (Павловић 2 1999: 8). На тај начин се Павловићево гледиште приближава ставу Џонатана Калера:

„Постоји сврховитост и конструкција: они су начињени тако да њихови делови стреме истом циљу. Али циљ је само уметничко дело, задовољство у његовом стварању, или задовољство које произилази из дела, а не неки спољашњи циљ.“ (Калер 2009: 45)

Остајући у сфери прозе, која је примарни предмет нашег интересовања, закључујемо да овакав начин компоновања упућује на лирско начело. Циљ нам је истражити димензије, облике и модусе имплантације лирског у неоспорно „тврдо“ реалистично прозно ткиво. Штавише, то реалистично ткиво наставља, у неку руку (о чему ће још бити речи), традицију српске реалистичке приповетке (нарочито оне која се бави фолклорном тематиком), а са друге стране, у употреби су стваралачки поступци наглашено модернистички (донекле и постмодернистички) интонирани. На овакав истраживачки пут наводи нас сам писац:

„Намера је била да се на такав флуидан, готово неухватљив начин изазове осећање људске безнадежности између човекових унутрашњих биолошких напона и етичких скрупула којих мора да се придржава и којих жели да се придржава.“ (Павловић 1990: 173)

У интервјуима за „Сусрет“ (1969) и „Градину“ (1985) Павловић ће дати још неколико дефиниција, уско повезаних са наведеним аутопоетичким размишљањима:

„Филм је визуелни роман [...] филм је ближи литератури него позоришту [...] моја литература је слична стварности [...] није ли филм примењена литература [...] само је привидно да ми је филм примарнији од писања [...] пишући оштрим се за филм, а радећи филм, омогућавам себи да могу да пишем у време када не снимам [...].“ (Павловић 1990: 7,14,16, 21, 25, 26)

„[...] онда се јави жеља за снимањем филма јер је сваки тренутак у збиљи, а не у машти.“ (Павловић 1989: 53)

Критичка и културна јавност друге половине 20. века у Павловићу је видела пре свега филмског уметника, о чему сведоче многобројне критике и награде. Остала је, међутим, недовољно тумачена филмска фикција (у смислу повезивања филмске и књижевне нарације), а скроман допринос постоји и у области систематичног тумачења књижевне фикције. Коментар назначене теме, у форми скице за нека будућа истраживања, дао је Чедомир Мирковић:

„Запажања о филмској основи Павловићевих књига и о литерарности Павловићевих филмова (такође о документарности и филмова и белетристичких књига) имају аргументе и у начину развијања приче, и у временским напоредностима, и у паралелизму ‘животног’ и ‘артифицијелног’, и у упечатљивости ликова, и у динамичном смењивању епизода-кадрова, и у психолошки добро оствареним дијалозима.“ (Мирковић 1996: 228)

Будући да су нам знања из филмске технике и филмског наратива лаичка, надамо се неким будућим стручним и комплекснијим истраживањима те области Павловићевог стваралаштва. Наш истраживачки циљ подстакнут је сазнањем да је Павловић књижевном раду посветио изузетан животно-стваралачи простор, отуда тако обиман прозни опус, чији су структурно-поетички садржаји недовољно

истражени, те несистематизовани. Евидентни сценски поступци и разнолики облици везивања за филмску технику биће маркирани, али истраживање поетике приповедања Живојина Павловића суштински ће бити подржано теоријом прозе и књижевноисторијском контекстуализацијом, основним условима за разумевање стваралачког процеса у синхронијској и дијахронијској равни. У том смислу ваљало би почети од Павловићевог читалачког искуства, од књижевних подстицаја који су, експлицитно или имплицитно, учитани у сама дела. Но, књижевни узорци, у овом случају, не обитавају самостално, већ су неретко (ин)директно повезани са филмским узорима²³, па бисмо овакву стваралачку оријентацију означили као јединствену у оквиру књижевноисторијског контекста којем припада. Ово запажање подржавају и многобројни Павловићеви есејистички и критички текстови о темама из оквира проблематике филмске технике и филмске уметности уопште, који су више од пуког ускостручног приступа, а сабрани у књигама: *Филм у школским клупама* (1964), *Ђавољи филм* (1969), *Белина сутра* (1984), *Језгро напетости* (1990), *Револуција, тавни талас* (1991), *Давне године* (1997) и постхумно објављена филмска исповест, настала у последње две године његовог живота, *Планета филма* (2002). У њима се наслућује литерарна нит искусног и страственог читаоца, уживаоца у књижевној фикцији од које филм вазда има потребу да понешто „позајми“ – причу, јунака, трагичани заплет или мотив. (Одискона познати књижевни мотив борбе добра и зла појављује се у различитим жанровима савременог филма: научно-фантастичном, трилеру, крими-филму, па и у хорор филмовима.) Такође, многобројни дневнички записи сведоче о Павловићевом познавању историје филмске уметности.

Идеју о снажној међусобној повезаности филмског и књижевног наратива поновио је Павловић у разговору са Богданом Тирнанићем, када је – на Тирнанићеву опаску да није снимео ниједан филм по сопственом сценарију – одговорио:

²³ Аргументацију за ову тврдњу пронашли смо у романеским остварењима и дневничким записима. Још у раној прози, роману *Каин и Авељ*, препознатљиво је читање Достојевског са једне, а са друге стране, значајан утицај Сергеја Михаиловича Ајзенштајна и његовог филма *Оклопџача Потемкин*, али и *Октобар*, као и филмова других аутора, рецимо *Штрајк*, *Октобар*, *Андалузијски пас* и др.

„Није тачно да до сада нисам писао сценарија за своје филмове: *Живе воде* написао сам у сарадњи са Олгом Вујадиновић, сценарио за епизоду филма *Град* написао сам сâм, а од *Двојника* Фјодра Михајловича Достојевског сам направио сценарио за филм *Непријатељ*. Такође, извршио сам адаптацију сценарија за филмове *Повратак*, *Буђење пацова* и *Кад будем мртав и бео*, да бих, најзад, по једној приповетки Антонија Исаковића и неким мојим приповеткама из збирке *Кривудава река*, сам написао сценарио за филм *Револуција, тавни талас*.“ (Павловић 1990: 26)

Писање филмског сценарија, према сопственом признању, за Павловића не представља дубљи творачки императив. Тај чин у њему изазива својеврстан лош осећај, необичну жал, јер писање сценарија исцрпљује писца у њему, јер набој маште није искоришћен за писање романа (Павловић 1990: 26). Ова мучнина, противречна чињеници да се Павловић у филмској уметности наредних деценија значајно потврђивао, није нестајала, напротив. Душица Милановић 1986. године пита Павловића:

„Шта се дешава када се књига заврши, када се сав тај труд и напор око стварања приведе крају, када књига почне да живи сама за себе?“ (Павловић 1990: 174)

Павловић одговара:

„Ја који правим филмове и пишем књиге немам у оба случаја истоветан доживљај у тренутку када се процес приведе крају. Ево зашто: када је књига готова, осећам радост, када је филм завршен, осећам мучнину. За књигу ми се чини да је тачно оно што сам имао намеру да остварим. И отуда осећање задовољства. А кад гледам тек завршен филм, имам осећај да то није оно што сам хтео, и никад ми се није десило да ми се чини да сам остварио оно о чему сам сањао док сам филм замишљао, док су слике слободно текле кроз моју свест.“ (Павловић 1990: 174)

Како разумети овакав став? Да ли он указује на процену самог ствараоца да у себи види већег књижевника него режисера (што се у културној рецепцији

историјског тренутка којем припада не препознаје), или је само реч о личном афинитету?

У назначени контекст ваљало би укључити и однос Павловића према режији, којим се на изванредан начин заокружује овај полифонијски поетички круг. Радослав Лазић поставља Павловићу интересантно питање и добија одговор из једног необичајеног фокуса:

„Смем ли приметити да Ви на неки начин пишете своје филмове и режирате своју литературу. Да ли би се у том смислу могло говорити о прожимању метода?“
(Павловић 1990: 8)

„Не знам у којој мери то јесте или није. Сматрам и једно и друго литературом. У машини визуелне сензације ловим жустро и махнито. Ирелевантно је да ли та експлозија бива изазвана књигом или самим сценаријем [...] Ако тако гледамо, режија јесте преобраћање хаоса у један фиктивни космос. Према томе, режија је присутна у било којем уметничком чину.“ (Павловић 1990: 8)

Рекло би се да се у аутопоетичким тврдњама самог уметника, који је временом постајао свеснији разлике између литерарне и филмске вокације, налазе одговори на ову и сличне дилеме. Филм је амплификација „општег“, „слика“ је његово примарно средство, а слика је домаштан и довршен производ – унутрашњи садржај живота њој је, мисли Павловић, недоступан. Реч, као основно средство литературе, жива је вода која може да пронађе пут до најдубљих процепа и међупростора у човеку, несводивих на слику, кадар или акцију. Речима се твори концентрација стања, енергије, односа унутрашњих, субјективизираних доживљаја света и истина.²⁴ Неспреман и невољан да прихвати „објективну истину“ која тежи да се наметне кроз довршену, перзистирану „слику“, Павловић чини поетичко-стваралачки заокрет од „општег“ ка „индивидуалном“, заокрет који је могућ само на плану „чисте

²⁴ За Павловића објективна истина не постоји: „Постоји субјективна истина, мали или велики број субјективних истина. Од субјективних истина ствара се илузија о такозваној објективној истини. За ствараоца је основно да следи своју субјективну истину.“ (Павловић 1990:19)

литературе“ (Павловић 1990: 95). Зато сва језичко-поетска остварења види као сасвим отворено поље у којем је читаоцу дато да домашта и дослика док упливава у најдубље просторе људске душе. На том фону дешава се идентификација аутор-јунак-читалац и сублимација доживљаја света и истина:

„Свет се може сагледавати на безброј начина. Сагледати – никад.“

(Павловић 2 1999: 54)

Књижевни претходници и сродници – поетичка генеза

А уметност није ништа друго до илузорна вера у вечно трајање.
Павловић, *Diarium I*

У дневничком запису од 10. II 1959. године налазимо мисао:

„Када год сам разједен, када год се кидам сопственим зубима, отворим новеле Томаса Мана, и Тонио Крегер, попут најблагодотворнијег мелема, леже на рану.“ (Павловић 2 1999: 19)

Да бисмо разумели генезу прозног стваралаштва Живојина Павловића, неопходно је имати у виду и једну особену историју читања. Пажљивим праћењем садржаја дневничких записа²⁵ наметнуо се закључак да се Павловић симултано и доследно, у континуитету, посвећује филмском и литерарном стварњу, чита и бележи импресије о прочитаном. Зато његови дневници обилују цитатима из прочитаних дела, проницљивим коментарима и запажањима, развијеним поетичким и аутопоетичким гледиштима.²⁶ Ишчитавање књижевних узора могуће је из две перспективе:

²⁵ Дневничке белешке које је Павловић водио у периоду од 1987. до 1993. године објављене су под насловом *Diarium* (I, II и III). У свеобухватном издању из 1999. то су томови бр. 4,5 и 6. У *Diarium-у I* Павловић даје објашњење за реч *diarium* – „*Diarium* – тако ћу назвати ове белешке. Том латинском речју данас се обележава дневник, а некад је означавала свакодневну храну, дневницу војника и робова.“ (Павловић 4 1999: 15) Симболично, овакав одабир наслова упућује на насушну потребу за вођењем интимних бележака које нису само пука хронологија догађаја, већ суштинско разматрање свих животних импресија и појава. Аутопоетички дискурс као и персонална историја читања заузимају значајан простор у нелитерарном, али свакако литераризованом опусу Живојина Павловића.

²⁶ У интервјуу за НИН, 19. марта 1998, у тексту под насловом „Живојин Павловић, писац и режисер; Судбина гладијатора“, Павловић каже: „Дневник сматрам најистинитијом формом у којој не постоји интелектуална спекулација. Хоћу да кажем да дневник сам себе формира.“ Доступно на: <http://www.nin.co.rs/arhiva/2464/1.html> (приступљено 1. фебруара 2015).

А) Нелитерарни записи (дневници, разговори, есеји) нуде експлицитне садржаје и варијације о литератури са којом се сусрео.

Б) Литерарна остварења на формалан, сижејни или семантички начин имплементирају књижевне узоре.

У овом делу истраживања предмет је прва перспектива, а другој се истраживачки простор посвећује у оквиру интерпретација конкретних прозних остварења.

Током разговора који је са писцем водио Михајло Пантић, дотакнута је и тема пресудних литерарних утицаја. Додуше, писац јој приступа из другачијег угла, јер сматра да је подједнако важно компаративно пратити угледање на нечији начин писања (тематику, ритам, реченицу...) и угледање на нечији животни став и начин живота и рада (Пантић 2007: 14). Није случајно наметнут овакав компаративни угао, он је плод свесног препознавања „утицаја“ од пресудног значаја, који је прерастао у стваралачки и животни узор. Реч је о Мирославу Крлежи из предратних дана (Пантић 2007: 14), од кога је Павловић учио и о животу и о стварању, зато што је у њему препознао огромну и неуморну стваралачку енергију, доследност и несавитљивост у заступању сопствених схватања живота и животног смисла (Пантић 2007: 14). Везивање за Крлежу подржано је и егзистенцијалном аналогijом:

„Било би неистинито ако бих тврдио да ме није фасцинирало његово дело; али од самог дела на мене је његов став према животу и према делу остављао снажнији утисак. Јер, он је у својим младим данима претурио преко главе један рат и био разочаран у такозвану друштвену ствараност према којој, упркос урођеном друштвеном аристократизму, није могао да остане равнодушан. А ја сам у свом детињству имао један рат, а испред себе ругобну друштвену збиљу, као и крваву битку за живот међу зидинама старог, замку сличног, санаторијума за плућне болести.“ (Пантић 2007: 14)

Трауматични доживљаји из рата (који су сенчили и детињство и младост пишчеву) у значајној мери су обликовали и подстицали приповедача у Павловићу, тако да су најранији прозни текстови настали још у доба гимназијског школовања, у

непосредном поратном периоду. У поратну стварност се, емотивно и мисаоно, укључивао и млади Павловић. Упоредо са настајањем фиктивног наративног света будила се и остваривала тежња за обликовањем хронологије сопственог сазревања, подстакнута ликом и делом Мирослава Крлеже:

„Ово, што вам казујем,²⁷ осведочено је у живом документу: то је дневник који сам водио од 1956. до 1962, такорећи из дана у дан, подстакнут Крлежиним дневницима из времена Првог светског рата, које сам у то време прочитао у часопису ‘Форум’. Ти дневници су имали пресудан утицај на моје активирање као хроничара себе самог.“ (Павловић 1990: 83)

Павловић је од Крлеже²⁸ учио вештину подношења света изван себе, трудећи се да истовремено не наруши, или не угаси, унутрашње чуло за ослушкивање грмљавине и шапата света унутар себе у чему су му касније, знатније од самог Крлеже, помогли други уметници, они од којих није учио, већ их је једноставно – волео (Пантић 2007: 15). Тај би се списак „вољених“ писаца, од којих је усвајана (не само учена) техника овладавања књижевним занатом, могао дефинисати као позамашан. На њему су Достојевски, Андрић, Фокнер, Леонов, Пастернак, Малро, Иванов, Бабел, Пилњак, Ман, Валери и многи други, који су остали до краја стваралачког ангажмана велика Павловићава „љубав“. Из његовог првог дневника сазнајемо конкретне наслове литерарних дела која је, према личним критеријумима и интимним афинитетима, сматрао врхунцем писане речи: Малро: *Нада*, Крлежа: *Повратак Филипа Латинковића*, Фокнер: *Светлост у августу*, Вулф: *Погледај дом свој, анђеле*, Борхерт: *Генерација без милости*, Давичо: *Човеков човек*, Бабел: *Црвена коњица*, Црњански: *Сеобе*, Ман: *Чаробни брег*, Хемингвеј: *За ким звоно звони и Старац и море*, Хаксли: *Светац у Гази*, Леонов: *Лопов* и неке приповетке Максима Горког (Павловић 1 1999: 371). Списак омиљених наслова сачињен је 1957. године и

²⁷ Марку Филиповићу у интервјуу за „Полет“ 1980. године (и у *Језгру напетости*, 1990).

²⁸ Највише од Крлеже, али је Павловић једном приликом истакао да је такође „задивљен“ Коцбековим *Дневницима*. (*Diarium I*, стр. 14) Међу белешкама се налазе потврде о утицају дневничких записа и других аутора: Томаса Мана, Александра Тишме, па и утицај Бодлерових *Интимних дневника*.

потврђује да су рана Павловићева опредељења била усмерена ка прози, пре свега роману. Међутим, на крају овог списка додао је и Аполинера и његову поезију, што је реткост, јер и у каснијим дневничким записима поезија није предмет размишљања, понекад само асоцијативни рефлекс и врло ретко цитирана (Аполинер у прози *Дневник непознатог*, а чешће народна усмена лирика).

Књижевни узорни уопштењени су и узорима из круга великих мислилаца, међу којима значајан утицај имају Ниче (*Рођење трагедије*, *Сумрак идола*, *Воља за моћ*) и Паскал (*Мисли*). Суштински, прави списак имена аутора који су утицали на мисаони свет Павловића могао би се сачинити на основу многобројних цитата (некада краћих, а некада врло обимних) у дневницима.²⁹ То је задивљујући списак књижевника и мислилаца и посматрамо га као сведочанство о импозантној грађи коју је Павловић у своје дневнике уносио, а истовремено, као пишчеву лично пробрану лектуру. Списак указује на начитаност, духовну ширину и могућност постојања поливалентних књижевних узора.

Павловић избегава да даје судове, или било какве претпоставке, о томе шта је и на који начин усвајао од узорних и цитираних писаца, сматрајући да не поседује одговарајућу теоријску компетенцију за такву процену, те је препушта научном дискурсу. Но, можемо наићи на неке конкретније коментаре, на пример:

а) у ситуацији када Павловић проучава структуру Фокнеровог *Светилишта* (читајући га пети пут), усмеравајући пажњу на односе између дијалога, радње и дескрипције, карактер дијалога, начин обликовања ликова, закључује: „Чини ми се да се ни из једне књиге не може више научити како се пише, као из ове“ (Павловић 2 1999: 109),

б) или када се враћа Фокнеру:

²⁹ Овако изгледа списак цитираних аутора на основу дневничких записа: Марко Ристић, Аполинер, Хаксли, Давичо, Ниче, Михајло Лалић, Крлежа, Готфрид Бен, Рилке, Бодлер, Драинац, Пол Валери, Николај Берђајев, Сартр, Душан Каназир, Флобер, Слободан Голубовић, Леман, Драгољуб Ивков, Хесе, Буковски, Кафка, Ман, Тишма, Јунг, Шантић, Љоса, Малро, Жид, Нагиб Махвуз, Манделштам, Бродски, Миодраг Станисављевић, Вук Крњевић, Миодраг Павловић, Љермонтов, Тел, Херберт Дејвид Лоренс, Едуард Лимонов, Иван Буњин, Јозеф Рот, Иван В. Лалић, Дучић, Црњански, Ален Боске, Блез Сандрар, Адам Загајевски, Шилер, Шекспир, Андрић, Ричард Кевендиш и – могуће да нам је у мноштву интертекстуалних и цитатних садржаја неко име промакло. Дакле, Павловић није само неко ко много пише, већ истовремено и неко ко много чита, а то је за литерарни чин предуслов од нарочитог, ако не и пресудног, значаја.

„После неколико година поново читам Вилијама Фокнера; овом приликом сам над *Светлошћу у августу*. И опет се гушим силином његове експресије: моћним карактерима, густом атмосфером и драматичним догађајима који су обједињени судбинском неминовношћу какве има једино још у Шекспира.“ (Павловић 4 1999: 271)

в) или у ситуацији када иронизира друштвени ангажман песника Оскара Давича³⁰ или када глорификује Ничеа³¹ и неке од писца које је „волео“ и видео као ствараоце, а не као „кристалотворце/извођаче“: Достојевски, Станковић, Лоренс, Фокнер (Павловић 5 1999: 383).

Као писање, и читање подразумева чин напора, делатну синергију и данак на који нисмо сви подједнако спремни. Можемо читати хоризонтално, из потребе за уживањем, а може нам се десити суноврат у дубину, вертикално читалачко „утонуће“, када нам ваља узети ваздуха и задржати дах. Ваља доживети и преживети горки талог људског искуства и онда, чим се од књижевности створи нова стварност, обнавља се, и никад не пресушује, жеђ за трагањем: „Одавно не читам да бих уживао, већ да бих *трагао*. За чим – не знам“ (Павловић 5 1999: 396).

Касније, са очекиваним сазревањем читалачког са једне, и приповедачког искуства са друге стране, Павловић мења тачку посматрања стваралачког процеса. Када размишља о стваралачким поступцима, полази са позиције односа према „чистој мисли“, тој чудноватој реци која тече и отиче у различитим мозговима

³⁰ „Митинзи су одржавани и у другим градовима ФНРЈ, све до увече, када је у Великој хали Београдског сајма, пред преко 4000 гледалаца – међу којима је био присутан и цео ЦК СКЈ – приређена грандиозна приредба под насловом ‘Сети се, друже’, са хоровима од преко 2000 чланова, са ‘величанственим’ глумачким ансамблом, оркестрима, певачима, рецитаторима, са фанфарама, војним маршевима, патетичним стиховима, светлосним ефектима, црвеним каранфилима, епидијаскопским пројекцијама, радним бригадама, пионирским одредима, пролетерским заставама, сузама, усклицима и ураганским аплаузом.

Главни аранжери ове помпе били су редитељ Миња Дедић и песник Оскар Давичо. (*Изгледа да је песник постао бриљантан церемонијал-мајстор*).“ (нагласила Д. В.) (Павловић 2 1999: 48–49)

³¹ Вредно је поменути, у низу сличних, цитат који позиционира Ничеа као идеолошки узор не само за поимање живота, већ и за креирање појединих романескних ситуација: „Ниче, једини мој омиљени филозоф (филозоф без ‘система’), мислилац-водич хипериндивидуалиста, баш кроз биолошку хипертрофију индивидуације свести доспева, лудилом, до хиперколективног, исказивог кроз колективно несвесно. Једном речју – оличење трагедије индивидуалне свести.“ (Павловић 4 1999: 242)

бескрајно различито (Павловић 2 1999: 122). Сваки човек, па дакле и уметник (а он можда нарочито), „чистом мишљу“ сређује чулне и емотивне доживљаје. То су индивидуализовани, особени поступци, препознатљиви као одлике једне личности. Један је начин рецепције ове појаве у свету људи, а други у свету уметности. У свету уметности, конкретније у литератури, према Павловићевом мишљењу, појава каналисања „чисте мисли“ искоришћена је за дефинисање такозваног „подтекста дела, односно неисказане ауторове поруке, а овако схваћен мисаони феномен најчешће је искоришћен за обликовање књижевног лика, а не пишевог става према материји коју обрађује“ (Павловић 2 1999: 122). Размишљајући о „чистој мисли“ као стваралачкој супстанци, Павловић даје неколико интересантних запажања:³²

„Код Шекспира и код Крлеже мисао се јавља као непосредна дефиниција стања у коме се налази личност која мисли. Тешке, напете, морбидне атмосфере, акције које угрожавају живот, нервна пренапрегнутост и психичка нестабилност – јесу подлоге рационалним дефиницијама које бацају светлост на општа питања као вечних пратилаца човековог трајања у простору и времену (*Хамлет, Повратак Филипа Латиновића*) [...] Томас Ман есеј убацује у прозно ткиво непосредно, а елементи чисте литературе (радња, догађаји, ситуације, стања, атмосфере, амбијенти, описи, дијалози, итд.) служе му као оквир, као полица по чијим ће рафовима поређати дебеле томове сопствених размишљања [...]“ (Павловић 2 1999: 123)

Може се закључити да су дневнички записи озбиљан извор анализа туђих поетичких одредница (оних што су прерасли у литерарни узор, или оних који се једноставно „воле“). Истовремено, они обилују аутопоетичким исказима и самоанализама личног поимања стваралачког чина, смисла и функције књижевности,

³² Из ове перспективе можемо да посматрамо неке од његових кључних књижевних јунака: Аљошу Јотића (*Лов на тигрове, Лапот, Ваиар на Светог Аранђела*), Слободана Антића (*Каин и Авељ*), Александра Шањија (*Задах тела*). Они су носиоци вишеструких функција и појављују се као наратори, сведоци, бележници (дневника, писама, сценарија, литерарних облика) и истовремено се кроз њихову „чисту мисао“ каналише сваки чулни и емотивни доживљај. У нарочитој мисаоној активности Аљоше Јотића суштина је *подтекста* о којем говори Павловић у својим дневничким записима. Он је у различитим облицима опасна инфилтрација Павловићеве мисаоне тековине, дакле идентификује се као „лична истина“, која, да би постала „животно убедљива“, мора поседовати сочност ситуације или густу атмосферу духа. (Павловић 2 1999: 123)

уметности уопште, па и сопствене личности: „Да не би себе изгубио, човек мора да се обраћа себи“ (Павловић 2 1999: 125).³³

Павловићева доследна оријентација ка прози препознатљива је у најранијој развојној и афирмативној фази. Занат прозаисте је тежак; често у намери да превазиђе људске снаге, проза је „заморан рад који исцрпљује“ – нема лаког писања, само писања које може да прерасте у „мучење“ (Павловић 1: 215). У том мученичком чину сваки прозаиста у једном тренутку мора да схвати да је „кроз огромна, гломазна и трома ткива романа увек проткана златна нит поезије“ и да „у величанственим, ружним зградуринама званим роман, поезије у најбољем случају има у прегрштима надахнутих страница, као што и у највећим филмовима специфичне филмске поезије има само у извесним секвенцама“ (Павловић 1: 468).

У дневнику из 1959. године Павловић писца идентификује са „гледаоцем какве представе“, види га како посматра збивања користећи се „методом објектива филмске камере“, сав у напору да дочара „пластику догађаја и пластичност учесника тих догађаја“ (Павловић 2 1999: 124). Истовремено, писац мора да „сурово узбудљиву збиљу“ (Пантић 2007: 10) посматра и „у својој машти“, опредељујући се за један од два потенцијална приступа. У првом приступу могу га интересовати само акција и однос између актера, који остају на том нивоу, не прерастају у личности и њихова душевна стања остају нерасветљена (евентуално се називају у гримасама), а сама акција је позоришна представа звана – живот. У другом приступу, у машти писца, збиља може бити измештена у жижу човекове унутрашње стране личности, „у њене одзиве на ударце које биће прима од живота“ (Павловић 2 1999: 124). Овако

³³ Најупечатљивији аутопортрет и самокарактеризацију Павловић је оставио баш у једном дневничком запису: „Имао сам туберкулозу плућа. Имам бронхиектазије. Имам проширене вене на ногама и, вероватно, хемороиде, јер, с времена на време, када ми је *столица* ‘тврда’, измет је сукрвичаст. Имам камен у бубрезима; повремено, с мокраћом, избацујем и песак црвене боје. Испод коже, свуд по телу, називају се масне гуге величине лешника. Кратковид сам [...] Наглув сам, од силних стрептомицина које сам, путем инјекција, примио у младости током лечења од туберкулозе. Због спуштених табана ходам у обући са подметачима. Имам повишен крвни притисак, хронично запаљење синуса и плућну марамицу сраслу с поребрицом [...] А ипак, осећам се здравим и довољно младим да сваки дан устајем у 4.30 часова и пишем до 10–11 часова; да уживам у јелу, у друштву занимљивих и паметних људи, да путујем, да нисам равнодушан према женама, да са истом енергијом као некада снимам филмове, да читам, да идем у позоришта и гледам туђа филмска остварења са истом страшћу као и у младости; да сам радознао, да на Дивчибарама препешачим дневно по десетину километара.“ (Павловић 4 1999: 30–31)

измештена перспектива (у науци касније дефинисана као унутрашња фокализација) чини да догађаји не теку самостално и не виде се у „објективном светлу“ зато што их искључиво обликује јунак који некако престаје да постоји у животу, живота има само онолико колико га он, то јест „ја-форма“, опажа, што писцу, у примени оваквог метода, даје посебан комодитет. Млади, рани Павловић, мисли да у тој „идентификацији са јунаком писац прибавља себи потпуну слободу да психоанализира и филозофира до миле воље. А све у име свог главног јунака“ (Павловић 2 1999: 125). И ту иронији није крај, она се развија у један евидентно одбојан став према оваквом уметничком поступку:

„Књиге добијене оваквим начином писања често су досадне. Читалац се налази у стању потпуне пасивности: све што ће од овакве литературе примити, примиће без учешћа сопствене маште.“ (Павловић 2 1999: 125)

На ову Павловићеву констатацију, која датира из врло раног стваралачког периода (када је још романсијерски неостварен), могло би се гледати као на једну од младалачких заблуда, које се касније практично одрекао. Ако се посматра целокупан његов приповедни опус, евидентно је да је најчешће примењивани наративни поступак био управо у „ја-форми“. Радо бирана наративна инстанца управо је јунак-приповедач коме припадају и глас и фокус. Неретко је присутна и полифоничност, где уз промену наративног нивоа (гласа) иде и промена фокуса (*Задах тела, Вашар на Светог Аранђела*). Знатно касније, у *Флогистону* (1989), Павловић записује размишљање суштински опозитно схватањима с краја педесетих година:

„Писати у трећем лицу значи стварати један самосвојан, у себе затворен, заокругљен универзум. Писати у првом лицу значи дочарати (сугерисати) искреност исповедања (привид документарности).“ (Павловић 1989: 127)

Такође, у каснијој стваралачкој развојној фази, када су књижевни узорци у питању, мења се предмет интересовања, а сама промена има за последицу експерименталне покушаје у правцу развијања нарративне инстанце:

„Све ме мање интересује шта се дешава у нечијој ‘умјетној’ творевини; све више шта се дешава у самој творцу. Зато ме привлаче оне књиге у којима је творац присутан огољена лица, у којима је он и субјекат и објекат, и чије су мисли и осећања пуноправни сачиниоци књижевне сензације.“ (Павловић 4 1999: 15)

Наратори све чешће мултипликују своју функцију, нису само ликови што непоуздано, кроз ја-форму, предочавају слику света. Неретко прерастају у аутора (дневника, романа, сценарија), родословца, приређивача или једноставно сабирају (кроз документарност и цитатност) сву грађу везану за предмет њихове опсесије. На тај начин се усложњава структура самог романескног текста, израста један озбиљан интертекстуални слој, који сам Павловић никада није препознао као постмодернистички (а ни књижевна критика!). Додуше, од Павловића се то није могло ни очекивати, с обзиром на анимозитет који је гајио према постмодернистичкој уметности, учитан најснажније у редове његове књиге *Откуцаји*³⁴ у којима без устезања постмодернизам дефинише као „терор интелекта“ (Павловић 1998: 23).

³⁴ „Постмодернизам или циркусанерство. Тј. највиши степен егзибиционизма. (Занимљиво би било упоредити бит модернизма и бит постмодернизма: у првом случају је пишчева егоцентричност саму себе, као кукавица своје јаје, уваљивала у свој плод – фиктивну личност. Тј. у ‘свог јунака или своје јунаке’. У постмодерниста се таква мимикрија – ‘унутрашњи монолог’, ‘ток свести’ итд. – сматра *неморалном*: ако верујемо да се свет окреће око нас – око мене, тј. око писца – онда се тако и понашајмо. И заиста у посмодернистичкој литератури писац је сунце, а све остало су планете које круже око њега чије им путање он исписује дрско и јавно – без и најмањег сопственог стида. (Арчибалдо: портрети од шаргарепа, артичока, лубеница и диња, с очима од трешања или зрневља црног грожђа какво код нас има прокупац.)

Читајући Толстоја, после модернистичких и постмодернистичких напрезања, напињања, запињања и самоубилачких покушаја да се Ирод надироди, читалац се осећа као дављеник, који се, израњајући из смрдљивог муља, у последњи час докопао сунца и чистог ваздуха.“ (Павловић 1998: 26, 46)

Према мишљењу Србе Игњатовића,³⁵ о Павловићевим узорима и путевима самосазревања могло би се доста закључити из двеју значајних књига: *Белина сутра* (проза, 1984) и *Флогистон* (белешке, 1989). *Белина сутра* је проза остварена колажном техником, усмерена на портретисање неколико ликова (значајно је истаћи – пријатеља) који су извршили утицај на идејно-стваралачки развој самог Павловића. Поименце, то су: Томислав Мијовић, Љуба Поповић, Витомил Зупан, Александар Тишма, Душан Макавејев и Љубодраг Јанковић Јале. Игњатовић истиче да је њихова улога у Павловићевом животу „по свој прилици, унеколико налик онима које би могли да имају јунаци каквог ‘развојног романа’, односно романа о годинама лутања и учења, другим речима, аутор је кроз напор једнако животног и дискурзивног ‘портретисања’, индиректно дао и властити портрет“ (Игњатовић 1989: 2). Као што је у дневничким записима остављао траг о својим литерарним искуствима, тако је и у *Белини сутра* присутан списак књига, који је сачинио сам аутор, према критеријуму „значаја“ за његов живот и рад.³⁶ Понавља се успостављена и негована техника цитатности³⁷ (има и аутоцитата), цитирају се обимни текстови, жанровски разнолики, а онда се техником колажа и монтаже имплементирају коментари на садржаје цитираног, чиме се изнова отвара питање континуитета прожимања филмског и књижевног заната у делима Живојина Павловића (Игњатовић 1989: 2). У прилог овој тези, Игњатовић износи своје запажање о доминацији „белине“ којом се „избељују“ разнородни текстови и њихова семантичка порука, бела боја доминира као парадокс празнине и симбол ништавила и као таква „нагони на сведочење, на остављање трага и документа – како је шта било, док је било“ (Игњатовић 1989: 4). Асоцијативно назначени феномен је суштински уграђен и у филм *Кад будем мртав и бео* из 1968. године, амалгамиран завршном сценом – такозваним „празним кадром“, запажа Игњатовић.

³⁵ Игњатовић 1989 (овај текст се такође налази и у књизи *Проза промене*, Београд: Службени гласник, 2012).

³⁶ На том списку се, између осталих, налазе и два дела Чеслава Милоша: *Сновићења над заливом Сан Франциско* и *Земља Удро*. Постојање оваквог списка за Игњатовића је у најмању руку неубичајено, имајући у виду да већина уметника има тенденцију „прећуткивања“ својих литерарних узора.

³⁷ Технику цитатности као поетичко начело, односно стваралачки императив, Павловић заговара још у свом првом роману, *Каин и Авељ* (1969), где је уз обиље нелитерарних интертекстуалних сегмената, у значајној мери цитиран роман *Двојник* Ф. Достојевског.

Такође, проза из наведених књига отвара питање односа уметника према идентитету сопствене ране идеологије. На путу самоспознаје уметник се сучава са смислом свог поратног активизма и догматизма, на више места говори управо о неминовности одрицања од њих. *Белина сутра* је нека врста сведочанства о ослобађању од раних, младалачких „заблуда и изласку на пут властитог промишљања и сагледавања ствари“ (Игњатовић 1989: 5).

Са друге стране, *Флогистон* је књига „другачијих крајњих наума“, нека врста „читалачког дневника“ (Игњатовић 1989: 5). У њој је отворена модерна тема проблема алтеритета и представља врсту исповедања зрелог искуства о различитости и различитом (Игњатовић 1989: 5). Но, није довољно само отворити тему, важан је начин на који се то чини, а у овом случају Павловић полази од техничко-језичко-семантичког сегмента, што у књизи егзистира као самостални, „дигресивни“, паралелни ток:

„Тај ‘ток’ образују анегдоте, мале прозне скице, записи сочних народних израза, читавих дијалекталних ‘формула’ окренутих животној свакодневици, топоними и имена са вредношћу симболичке ‘шифре’ и подстицаја за какву могућу наративну творевину, или, све у свему, списатељске (можда и сценаристичке) забелешке настале наоко вољом случаја“ (Игњатовић 1989: 5) [...] „Те приче покадшто задобијају дискурзивни коментар (‘Смрт од меса’), делују преваходно сликовном вредношћу (‘Прича Љубе Тадића’), или прерастају у заокружене минијатуре (‘Прича Радета Шукала, машиновође’ и ‘Прича чика Драгог’).“ (Игњатовић 1989: 8)

Реч је у ствари о ономе што Павловића чини „другачијим“, што му даје идентитет „другог“ у односу на успостављена лингвистичка и културно-књижевна начела стваралачког тренутка којем припада. Сочан, језгровит, дијалекатски језик источносрбијанског говора непосредно се преноси и у *Флогистону*, на доминантан начин, не само као средство карактеризације у фиктивној прози, већ и као иманентно обележје једног културног и менталног кода. Књижевност није „оквир“ у који се смешта језик, запазио је и Џ. Калер, књижевност је духовна делатност чија је суштина у нарочитој организацији језика (Калер 2009: 40). Када размишља о

књижевном језику, Павловић се нарочито задржава на феномену „цитиране људске речи“, односно дијалогу, сматрајући га највећим проблемом у српској прози. У српској прози „цитирана реч“ је за њега потпуно неуверљива. Не због тога што не поседује значење, већ што не поседује звучање. Но, проналазећи изузетак, који је кадар супротставити се таквој тврдњи, Павловић аргументовано образлаже своје виђење музикалне цитиране речи препознате у прози Михаила Лалића. Кадар да осети и ухвати звучни ефекат Лалићевог прозорног израза, признаје да истовремено не уме да пружи самостално образложење за постојећу импресију. У томе ће му помоћи Тома Мијовић, „по народности Црногорац а по природи песник“ (Павловић 2 1999: 136). Павловић у свом дневнику из 1959. године парафразира Мијовићеве констатације и исте га мотивишу на додатна запажања и компарације:

„Лалићев дијалог аутентичан је говор Васојевића или макар којег другог црногорског племена, а тај говор, поред своје изванредне ијекавске звучности, обилује и изворним метафоричним начином изражавања. Такав је језик сам по себи песнички, чија музикалност стоји у идеалној пропорционалности с лаконском метафоричношћу, па тако, сам по себи обдарен стилском чистотом, јесте благодет за писца који се њиме служи.“ (Павловић 2 1999: 36)

У овом делу пишчевих реминисценција трагамо за мотивацијом потоњих издашно коришћених дијалекатских особености књижевних јунака. Марко Недић, у књизи *Стилска преплитања*, наводи да је Анђелко Крстић употребом дијалекатског говора утицао на писце југоисточне Србије, па и на Павловића (Недић 2011: 74). Мноштво је случајева у Павловићевим краћим и дужим приповедним формама где се дистинкција између језика приповедача и језика јунака препознаје као и у традиционалној прози српског реализма. Ако се присетимо приповедних ситуација код Јакова Игњатовића, када његов приповедач повремено измешта своју строгу, неговану језичку норму у окриље дијалекатског говора, код Павловића запажамо обрнут поступак. Неки његови приповедачи, који су уско везани за простор источне Србије и чија наративна теча симултано са егзистенцијом на тим просторима, користе

регионални жаргон и подлежу дијалекатској условљености тек у незнатној мери (Аљоша, Шањи). То су приповедачи/јунаци измештени из свог језичког завичаја, окрзнати, у једном животном тренутку, диктатом урбаног живота, те се трајно избрисала могућност „језичког срастања“ за простор са којег изниче њихово генеалошко стабло.

Павловић наине сматра да је проблем са употребом књижевног језика експлицитнији у екавштини, а да „највећи неспоразуми потичу из заблуде да је српски књижевни језик истовремено и народни језик“ (Павловић 2 1999: 136). И пре него што су у другој половини двадесетог века започеле нове, јавне полемике „за и против“ Вука, Павловић је тихо, у неоскрнављеној интими свог дневника, анализирао новонастали заборав који свакако утиче на лутања у језичком лавиринту савремених књижевника³⁸. Тај заборав се односи на чињеницу да је „некадашња подударност, потекла од Вука, одавно еволуирала, рачвајући се у два правца“ (Павловић 2 1999: 137). За Павловића се прво сам народ раслојио, па се сходно томе раслојио и такозвани народни језик. Раслојавање народа последица је полувековних „великих друштвено-политичких мена које су ратовима успостављале тешке миграције маса“ (Павловић 2 1999: 136). Тако су настали идеални услови да се, према мишљењу писца, створи хаотични језички хибрид, који је све сем народног језика. Додатно је унакажен покушајима пречишћавања у „академским лабораторијумима“, па се такав, квазипрочишћен, може чути једино „у уском кругу београдских високих интелектуалаца“ (Павловић 2 1999: 136). На том месту, међутим, није јасно који је и какав тачно апострофирани високоинтелектуални књижевни језик и да ли Павловић има намеру да овлада њиме, односно да га утемељи у свој наратив.

³⁸ Мада нам се чини да дијалекатски говор његових јунака глатко тече, сразмерно ритму живота који воде, изгледа да је тај ефекат с муком постигнут: „После дуже паузе, поново сам над *Реброњином исповешћу*. Мучим се. С напором исписујем реч по реч. Исповест пишем у тзв. тимочком дијалекту. Чини ми се да ми писање никада није ишло теже но сад. *Писање у дијалекту исто је што и трчање преко препона.*“ (нагласила Д. В.) (Павловић 4 1999: 128)

Примећује како није једини који је у тој језичкој одисеји приморан да се сналази – и Иво Андрић је био принуђен на одређене компромисе³⁹ према којима Павловић исказује нескривену иронију. Додуше, Андрић је рано и благовремено начинио радикални заокрет од дијалога ка дескрипцији. Отуда, запажа Павловић, дијалога једва да има у Андрићевој прози, а када се „цитирана реч појави, она има орнаменталну намену, њено значење јесте значење стилског акцента у општем контексту свих употребљених литерарних облика изражавања“ (Павловић 2 1999: 136). Тек након разматрања функције локалног наречја и стилизације дијалога у оквиру тог наречја, експлицитно је препознатљива и генерализована крајња намера писца. Приметан је снажан скептицизам у могућност било какве књижевне стилизације „изговорене речи“, због чињенице да је тај поступак лишен пратећих елемената: гримасе, покрета живе личности, протока времена у чину изговарања... Неприсутство ових елемената и потапање дијалога у писану реч, чине да он престаје да живи и као такав савим је неадекватан „за исказивање сложених садржаја људске свести“ (Павловић 2 1999: 138):

„Међутим, свако стилизовање дијалога по обрасцу неког од хиљаду локалних наречја био би чист апсурд: све оно што се чује по српским селима и српској провинцији, од Темишвара па до Врања и од Бајине Баште па до Зајечара и Неготина, то је хаотична језичка збрка, слична дречавом колориту савремене народне ношње (јер и једно и друго представља огледало распадања негдашњег изразитог фолклорног мириса). [...] Писцу, пак, који има другачије намере, *нема другог излаза сем у ставарању свог језика* [нагласила Д. В.] [...] прозни дијалог јесте једино производ писца, као што је производ писца и личност која ће га изговорити. Вештина се састоји само у једном – у написану реч ‘не сме се сумњати’.“ (Павловић 2 1999: 138–139)

³⁹ „Напуштајући мелодичност рођене босанске ијекавштине, Андрић је остао ускраћен за њену звучну лепоту. Зато се подвргао императиву који му је наметнула уштогљена књижевна екавштина. Уосталом, она сасвим одговара његовом начину рада.“ (Павловић 2 1999: 138)

У тексту под насловом „Пекић и Михаиловић *против* Павловића“⁴⁰ Драгољуб Стојадиновић компаративно посматра уметнички језик тројице књижевника. Пекићево дело *Одбрана и последњи дани* као и Михаиловићев *Петријин венац* за њега су уметност коју је подвео „условно и унеколико сликовито“ под појам „моћ говора“ (Стојадиновић 2010: 224). Пекић и Михаиловић афирмишу чин казивања, његову спонтаност, аутентичност и колористику, па реч „говорена и говорна“ добија пресудну и доминантну улогу. Код Павловића, према мишљењу Стојадиновића, таква афирмација језика, као искључив циљ, не постоји. Узимајући за пример роман *Лов на тигрове*, он наглашава: „Код Павловића присуствујемо мултиплицираном настојању не само да се укине посредство говора, већ и било које друго ограничење“ (Стојадиновић 2010: 224). У Павловићевој прози се непрекидно „боре“ жанрови и уметности око исте стварности и та борба није са некаквим узгредним ефектом, већ са циљем да прерасте у метод. Жанровска мултипликација као поетички императив, сва у напору да обухвати стварност и „догодљивост“ саму, а не само догађај, учинили су да се и језик књижевног дела преосмишљава:

„Говор у служби илузије и говор у служби поништења илузије: то је разлика између говора Петријиног и говора Аљошиног. И када се бави наречјима, када употребљава друге језике, Павловић то чини у име аутентике, – Д. Михаиловић и Б. Пекић у име уметности [...] Код Пекића и Д. Михаиловића језик је у првом плану, он је врховни жрец, испод чијег плашта живи пре свега дух једног света, свеједно колико трагичан и суров. Управо су те трагичности и суровости моћ овог говора, деца никла у његовој колевци.“ (Стојадиновић 2010: 226)

Сва рана Павловићева размишљања о облицима казивања, језику и језичкој стилизацији од значаја су за разумевање приповедне технике. Упућују нас да у даљим истраживањима, пошто нам се експлицитно и имплицитно наметнуло да су наративна и дескриптивна форсирана облици, разматрамо на које је све начине, мимо дијалога, писац остваривао карактеризацију јунака и концентрацију енергије и стања

⁴⁰ Стојадиновић 2010: 224–230.

неопходних да се један фиктивни свет одржи животворним. Треба даље утврдити у којим ситуацијама и са којом мотивацијом „изговорена реч“ добија свој простор у прозном ткиву, те како се везује за формирање књижевног лика. На крају, ваљало би утврдити да ли је ипак рани Павловићев дискриминативни став према дијалогу, касније доживео промену,⁴¹ нарочито када се има у виду да готово сваки његов наратор (и кад говори и када записује) има наспрам себе неизоставно наратора.

У *Флогистон* су уписане идеје других аутора који расправљају о питањима стваралачког процеса, општедруштвених односа и односа међу половима, а без чијег разумевања нема ни разумевања целокупне приповедне поетике Живојина Павловића. *Флогистон* је у суштини покушај истовременог тражења и успостављања општих теоријских принципа и самоанализе. Наслов упућује на теоријску мисао као полазишну и завршну тачку присутних медитација. Термином „флогистон“ означава се одређена хемијска теорија о „ватреној твари“, он је у основи теорије анимизма – веровање да све, па и неживе ствари, имају душу. Ова теорија се везује за примитивне религије које природним силама придају духовна својства. Одабир наслова може указивати на потребу писца да трагајући за сопственом духовношћу истовремено трага за духом поезије, тражећи га у дубинама животних обличја.⁴² Уметнички чин за Павловића је двоструко остварив: као дело култивисаног уметника, али и као дело примитивца. У урбаној средини превладава задовољство над нужношћу, али из ње, као такве, изниче култивисани уметник, чија уметност проистиче из „духовних патњи, односно из несклада између природе и човековог духа“, док је дело примитивца „одраз хармоније њихове егзистенције са егзистенцијом природе“ (Павловић 1989: 12).

Из *Флогистона* сазнајемо да Павловић уметника поистовећује са занатлијом, слично виђењу Душана Ковачевића који драмског писца упоређује са сајцијом. Уметник се, дакле, не рађа, он се ствара, обликује и расте, сразмерно сопственој

⁴¹ Треба узети у обзир и да је „зрели“ Павловић у роману *Они више не постоје* (1985) успео да апсолутно избегне дијалошку форму.

⁴² И у овом случају Павловић користи прилику да своју мисао повеже са Ничеовом: „Гледа ли човек у понор, понор гледа натраг у његов дух.“ (Павловић 1989: 147)

упорности и преданости учењу заната. Његов је занатски материјал живот сам и све оно што он значи. Павловић је о томе забележио:

„Ма колико звучало парадоксално, живот је наша не само највећа, но и једина вредност. И све што подводимо под ту категорију, животом се мери, према њему одмерава, чак и такве ‘узвишене’ измишљотине као што су уметност, вера и Бог.“ (Павловић 1989: 133)

Занат прозаисте је тежак, често тежи да превазиђе људске снаге, проза је „заморан рад који исцрпљује“, нема лаког писања, само писања које може да прерасте у „мучење“ (Павловић 1: 215).

Међу осталим интригантним темама, у *Флогистону* је разматрано и питање феминизма, односно такозване женске цивилизације. На фону тог феномена, Игњатовић је препознао утицај Хемингвеја и његове утврђене животно-стваралачке „мачо позиције“. Та „мачо позиција“ уочљива је у Павловићевим размишљањима о жени и „женском принципу“, која, најблаже речено, смишљено имају за циљ да „разјаре феминисткиње“⁴³ (Игњатовић 1989: 6). Такође, у *Флогистону* експлицитно егзистира она особена „концентрација стања“, препознатљива у рецепцији и реакцији самог аутора и готово свих његових књижевних јунака, стања „зачуђености од рођења и страх од смрти“ (Павловић 1989: 69). Радикално превазилажење (или преживљавање) таквог стања могуће је само у случају постојања индивидуалног морала, свесног чина „витештва“ с позиције људске свести. Остваривање освешћеног живота, упркос свим претњама и страхотама, витешки је чин, индивидуализован и интиман, из њега настаје уметност снаге, уметност афирмативна и витална. Оба садржајно-формална тока *Флогистона* повезана су оваквим поимањем суштине битисања. Према мишљењу Живојина Павловића, овакав животно-стваралачки

⁴³ Павловићева промишљања о жени, жена као књижевни лик (али не и јунак), идеја и идеологија о женском принципу, поимање сексуалности и лепоте наспрам насиља и гађења у односима међу половима, представљају нарочит тематски сегмент у прози која је предмет нашег проучавања, те ће у складу са тим посебно поглавље бити посвећено овим темама. Овде је, међутим, интересантно цитирати неке од „разјарујућих“ мисли: „За разлику од човека који мисли, жена је одсуством мишљења само на добитку [...] Препуштајући се неразумљу, служи животу.“ (Павловић 1989: 113)

импулс у двадесетом веку неговали су и Блез Сандрар, Андре Малро, Ернест Хемингвеј и Сент Егзипери. Са друге стране, када Павловић у *Флогистону* даје своју визију поларизације цивилизације као двојство културе нужности и културе задовољства, ослања се на давнашња Ничеова разликовања аполонијског и дионизијског, што је још један доказ дихотомне структуре Павловићевог мишљења (Игњатовић 1989: 7). Слично запажање дао је и Михајло Пантић: „Основни антитетички пар Павловићеве књижевне, и не само књижевне, слике света јесте опозит између аполонијског и дионизијског принципа постојања“ (Пантић 2003: 91).

Сумирајући значај књига *Белина сутра* и *Флогистон*, Игњатовић доноси следећи закључак:

„Но ако у *Белини сутра* доминира аспект сведочења, анализе и самоанализе, у *Флогистону* претежу исповедање поетике, личних уверења и напор промишљања света. У обе књиге казивање се преплиће са есејизмом.“ (Игњатовић 1989: 14)

На крају, не треба заборавити да *Белина сутра* и *Флогистон* добијају свој нарочити епилог тек појавом књиге *Балкански џез* (1989), чинећи тако необичну метажанровску трилогију (Пантић 3 1999: 121). У *Балканском џезу* Павловић наставља да развија портрете (Михаило Петровић Алас), цитатност и интертекстуалност (на фону анализе феномена порнографије), спаја есејистички приступ, аутопоетику, фиктивну нарацију, „социо-културолошке, антрополошке и антиидеолошке фрагменте“ са „фотографијом као равноправним сегментом књиге“ и сви поменути елементи се поступком „хибридности мире и неутрализују, предочавајући значењски слојевиту, павловићевски осенчену слику света“ (Пантић 3 1999: 121). У згуснутом садржају све три прозне, жанровски нехомогенизоване књиге, Михајло Пантић види путоказ за могућа, нова и другачија читања свеукупног прозног остварења, јер оне у суштини јесу рекапитулација ауторових личних искустава:

„[...] Павловић се у *Балканском цезу* јавља као посматрач, аналитичар, саркастичан и јетки коментатор онога што се, и њему и нама, ових дана и ових година дешава. Свет у његовој интерпретацији јесте, пре свега, *глобална гротеска* – простор сукоба сила најразличитијих порекла које никада неће доћи у стање равнотеже. Отуда је и могуће да истовремено живимо и трагедију и комедију.“ (Пантић 1999: 122–123)

Након паузе од скоро две деценије, Павловић се 1987. године поново вратио вођењу дневника, и даље загледан над дубинама могућности овог жанра. Тај повратак је чежња за „слободом“, а „не грчевито хватање за реп пролазности (свестан сам да се вилама магла не садева у пласт)“ (Павловић 4 1999: 10). Дневник прераста у синоним литерарне слободе, у књижевност – хаотичну, непредвидиву и неухватљиву, као и сам живот (Павловић 4 1999:10). Такође, прераста у непроцењиво литерарно искуство, суштински заматак нараторског умећа, кодирану интимну историју сазревања и израстања после пада са, дисовски речено, „невиних даљина“.

Нескривен, неуобичајен и чест говор Живојина Павловића о литерарним искуствима уписан је у све прозне облике, књижевне и некњижевне, на директан и индиректан начин. Промисљање о личној историји читања (и о прочитаном) и праћење слике света ухваћене у мрежу културног императива, симултано је процесу сазревања иманентне приповедне технике. Има у Павловићевој прози асимилираног импулса европских приповедача, али и талог искуства „завичајних писаца“, наслеђа реалистичке нарације којем је додао особену „тврдоћу“, има модернистичког пада у тамницу живота и света прокрвљеног митом револуције, има савремене побуне и против човека и против Бога, има у Павловића читав један век, тек у фикцији домишљен и доплакан. Можемо рећи да је његов књижевни наратив, готово у истој мери као и дневнички, у вишедеценијском току настајања постао потенцијални „модел“ за разумевање историје. У том разумевању, иначе, лежи, према мишљењу Џонатана Калера, суштинска природа оног што књижевна теорија дефинише као *narrative* (Калер 2009: 30).

кесоме, Армија српска од
оштрју доврдела, јер су то нека
~~својина~~ Хрватска глеца мек-
савска од некако обича „Белих
оруба“ ~~нико~~ оштрју на Европу
и кетину под иррегуларном слабом
српских великога, рих бе овет за
буде на оштрју српских корди; овет
ли ~~из~~ ~~иррегулар~~ иррегуларне
ортодоксне цркве иррегуларне
лепшиа цркви макије ача
филарити, који се, уопште рече-
це, цркви с гласовима браќавима
региментна није су мајкаге ур-
цели кокардана велики
као глас; нејасномо ли иррегу-
ларне ~~нико~~ ~~иррегулар~~ ~~иррегулар~~ ~~иррегулар~~
друбот свештеника с иррегу-
ларна цркви држ држире
вудом ~~виробарком~~ ~~улицана-~~

Faksimil iz dnevnika

Прилог Б: Факсимил из дневника *Diarium II*

Павловићева проза у књижевној критици

Постојећа неопходна књижевна критика о прози Живојина Павловића биће полазишна тачка са које нам је намера јасније сагледати и дефинисати позицију ове прозе у историји савремене српске књижевности. Имајући у виду поменуте тешкоће за продор прозе у културну сферу, настале под утицајем идеолошко-политичких удара, јасно нам је да тек са скорашњим критичкотеоријским текстовима можемо рачунати на постојање озбиљнијих приступа тумачењу Павловићевог наратива. Ваљало би прво сагледати како се и где у познатој (али не и коначној) периодизацији књижевности двадесетог века позиционира проза Живојина Павловића.

Новица Петковић у покушају систематизације књижевних појава у савременој српској књижевности истиче преломни значај дешавања⁴⁴ с почетка педесетих година, када се кристалишу две струје: са једне су стране конзервативни реалисти, који се окупљају око „Књижевних новина“ и „Савременика“, а са друге, иновацијама склони модернисти, окупљени око часописа „Младост“ и „Дело.“⁴⁵ Евидентно је да се у том периоду поезија мењала динамичније, тиме се и теже разумевала, па је књижевна критика нарочито интензивирала своју енергију у правцу разумевања природе промена у песништву.⁴⁶ Тих година и проза је почела да се мења, али, како примећује Петковић, нешто спорије. Промена почиње са романом *Свадба* Михаила Лалића (који је, како смо видели из дневничких записа, утицао на Павловићева

⁴⁴ „После сукоба са центром у Москви и изопштавања југословенских комуниста из Информбироа (Информационог бироа комунистичких партија) 1948, када је међу њима победила либерална струја, у књижевности се одустаје од наметања стилске униформисаности коју подразумева социјалистички реализам. У београдским часописима ускоро почињу полемике, које ће правог маха узети почетком 50-их и трајаће до пред крај деценије.“ Доступно на: http://www.rastko.org.yu/isk_21.html (приступљено 6. фебруара 2014).

⁴⁵ Петковић, интернет, доступно на: http://www.rastko.org.yu/isk_21.html (приступљено 6. фебруара 2014).

⁴⁶ Новица Петковић истиче оштру критику старих схватања и проницљиво тумачење нове поезије Зорана Мишића (*Реч и време, Реч и време 1–2*) који указује да новонастали сукоб треба посматрати двоструко: као разлику у мишљењу, али и као разлику уопште у разумевању песништва.

промишљања о језику), а наставља са појавом романа *Далеко је сунце* (1951), *Корени* (1954) и *Време смрти I–IV* (1972–1979) Добрице Ћосића, *Зимско љетовање* (1950) и *Прољећа Ивана Галеба* (1957) Владана Деснице, *Дервиш и смрт* (1966) и *Тврђава* (1970) Меше Селимовића и касније прозом Бошка Петровића и Александра Тишме. У домену краће прозне форме у том периоду се истичу као врсни приповедачи Антоније Исаковић (*Велика деца*, 1953, *Папрат и ватра*, 1962) и Миодраг Булатовић (*Ђаволи долазе*, 1955, *Вук и звоно*, 1958). Целокупна шеста деценија подразумева модификације у књижевном стваралаштву, пре свега у одлучном напуштању социјалистичког реализма (који је и семантички и стилски неупоредив са доменима српског реализма 19. века), проширивању тематике (продор у запретену историјску прошлост) и продубљивању ликова (психолошка рељефност, колебања, побуне), а све са циљем да се у поређењу двеју „стварности“ – реалне и фиктивне – трага за дубљим историјским током и његовим смислом.

Међутим, кулминација прозног стваралаштва у оном експанзивном смислу десила се шездесетих година 20. века, када приповедачки динамизам, осим квантитативног, добија и квалитативни импулс необичне сложености. Сложеност приповедног поступка постигнута је пролиферацијом поетичког и аутопоетичког дискурса. Приповедачи толико постају заокупљени својим занатом, да понекад предмет описивања, односно наратије, добија секундарну позицију. Наратолошко експериментисање примењује се превасходно на пољу тематике у покушају разрешења дилеме – може ли се на исту тему приповедати различито и могу ли се исти наративни поступци примењивати на различиту проблематику. Према мишљењу Новице Петковића, ову другу групу прозаиста чине: Радомир Константиновић, Павле Угринов, Бора Ћосић, Мирко Ковач, Борислав Пекић, Данило Киш и Милорад Павић (неки од њих су касније модификовали свој модернизам у постмодернизам).

Проза Живојина Павловића, у систематизацији Новице Петковића, лоцирана је у трећу групу приповедача, која ствара на прелазу из седме у осму деценију 20. века и чини један паралелни стваралачки ток са претходно поменутиим. Овај круг приповедача се враћа „временски и просторно ограниченој домаћој тематици и

обнови једноставнијих, ако већ не и традиционалних облика приповедања.⁴⁷ Тематику из свакодневног живота сада прати „свакодневни“ језик, локално обојен, по дефиницији жаргонски и дијалекатски. Простор се раслојава на урбани и рурални, а трагичност није само задатост необичних и историјских судбина, већ и обичних, запретених људских судбина. Критика је ову врсту прозе назвала „стварносно прозом“. На почетку ланца стваралаца „стварносне прозе“ су Миодраг Булатовић, Драгослав Михаиловић, Видосав Стевановић, Милисав Савић, а на његовом другом крају, као заслужне за модернизацију поступака у оквиру „стварносне прозе“, Петковић види Живојина Павловића, Слободана Селенића и Светлану Велмар-Јанковић.

Јован Деретић у својој *Историји српске књижевности* ову прозу назива „прозом новог типа“ (а Љубиша Јеремић прозом новог стила у књизи *Проза новог стила*). Деретић запажа да „новостилисти“ хоће да верно изразе грубу стварност живота и додаје:

„Новостилисти хоће, међутим, и више од тога: не само да пруже верну слику савременог живота него и да ту слику пронађу у облицима живог говора, који најчешће наглашено одудару од нормираног књижевног језика, али доприносе изградњи обухватних поетских симбола.“ (Деретић 2004: 1164)

Деретић Павловићев приповедни опус смешта у контекст прозе новог типа и наглашава да је познат не само као приповедач и романописац, већ и као један од најбољих југословенских синеаста. И то је све што је у његовој књижевној историји речено о Павловићу. Не помиње се ниједан конкретан наслов, не улази у кратак тематски преглед, једино се у компарацији са прозом Слободана Селенића и Владимира Стојшина издваја нека врста заједничког именитеља – одбацивање сваке артифицијелности у настојању што животворнијег описа ругобне збиље (Деретић 2004: 1164).

⁴⁷ Петковић, интернет доступно на: http://www.rastko.org.yu/isk_21.html (приступљено 6. фебруара 2014)

У књизи *Послератна српска књижевност 1945–1970* Предраг Палавестра нешто детаљније коментарише приповедне технике и тематику Павловићеве прозе. Палавестра истиче, пре свега, необичан дух отпора и негације у његовим књижевним и филмским остварењима (мислећи на стваралаштво педесетих и шездесетих година), дух из кога се зачео нови „критички реализам“ (Палавестра 1972: 315). Овај фиктивни приповедни свет носи јак натуралистички акценат и тамне боје. У њему обитавају „несрећни људи који живе празно време“ (Палавестра 1972: 315) немиле и неприхватљиве стварности (наводи роман *Лутке* (1965) као најбољи пример). Палавестра такође запажа да Павловић технику дескрипције, као критички снимак свог доба, не користи са симболичким и алегоријским значењем. Дескрипција једноставно и без „лирског разводњавања“ тежи да буде верна слика актуелне стварности. Павловићев критички реализам препознаје у језгровитом, непоетичком и недидактичком приказивању животних ситуација, не у тоталитету, већ у одломцима како то најбоље, према његовом суду, илуструје збирка приповедака *Кривудава река* (1963). На крају, свдећи своја запажања, а наводећи као пример збирку приповедака *Две вечери у јесен*,⁴⁸ Палавестра у том духу отпора проналази „пригушену моралистичку тежњу да се неприхватљива животна истина измени“ (Палавестра 1972: 315). Јасно је да овај кратак осврт на прозу Живојина Павловића актуализује више књижевнотеоријски него књижевноисторијски приступ,⁴⁹ а гледано из данашње перспективе, у односу на обимност потоњег Павловићевог романескног опуса, логично би било да је Палавестра опрезно приступио контекстуализовању прозе што се отворила као „кришка времена“, а онда, касније, продрла дубоко уназад, до последњег запамћеног лапота с краја деветнаестог века (роман *Ланом*) и још смело унапред, све до ратних слика деведесетих година (збирка приповедака *Блато*).

Размишљајући на тему развијања нове српске приповетке, Љубиша Јермић у књизи *Проза новог стила* сматра да је у приповеткама Живојина Павловића (и

⁴⁸ Приповедачки квалитет и успех збирки *Кривудава река* и *Две вечери у јесен* нагласио је и Љубиша Јермић у књизи *Књижевност разлике*.

⁴⁹ То, између осталог, потврђује и овакав закључак о Павловићевим приповеткама: „Неоптерећен сувишном интелектуалношћу, разговетан, чист и јасних форми, тај свет своју животност и драмску уверљивост дугује и једноставној чистоти и складности Павловићеве приповедачке фразе.“ (Палавестра 1972: 316)

Ковачевим и Булатовићевим) с краја шездесетих нова проза нашла пресудне подстицаје (Јеремић 1976: 26), те да су Момчило Миланков, Бранимир Шћепановић и Живојин Павловић „писали неко време у знаку прелазног културног тренутка, када још увек све поруке модерне уметности нису нашле право тле у овој средини“ (Јеремић 1976: 35). Преиспитивање иманентних одлика нове српске приповетке за Јеремића реално није могуће без повезивања са савременим романескним формама. Покушаћемо да издвојимо неке од одлика нове српске приповетке (дакле и прозе уопште, почев од средине двадесетог века) које је маркирао Јеремић и утврдимо на који се начин Павловићева проза уклапа у понуђени поетички модел.

Нова српска проза показује наглашено занимање за тзв. ниске и баналне видове савременог живота и улични језик, за градско подземље и друштвену периферију, за судбине очајника и призоре обезвређивања људске природе (Јеремић 1976: 17). Према нашем суду, Павловић у приповеткама, које су у највећој мери везане за рурални простор (и напор голог преживљавања, одолевања животу – животом самим), не показује занимање за поменуте теме (или тек у незнатној мери), док им је у романима, чија је радња смештена у урбани оквир, склонији, и то на један особено „тврд“ и натуралистички начин (*Лутке, Задах тела, Зид смрти*).

Евидентна је повезаност нове српске прозе са друштвеним кретањима (Јеремић 1976: 24). Михајло Пантић запажа: „У веку у коме смо живели сулудо, макабрична имагинација написала је енциклопедију ужаса, коју бисмо желели да што пре заборавимо“ (Пантић 1988: 16). Могло би се рећи да је намера Павловићева била да једним фиктивним светом обухвати сав тај једновековни ужас, како се не би расплинуо и препустио историјском заборава, којем смо иначе парадоксално склони. Роман *Они више не постоје* тематски је везан за другу годину Великог рата (1915), у *Ланоту, Долану*, као и у многим приповеткама (збирке *Кривудава река, Циганско гробље*) дате су посредне и непосредне слике из Другог светског рата, а последња збирка приповедака под насловом *Блато* описује ратна страдања из деведесетих година двадесетог века. Голооточки пакао, као и трагедија једне младости из 1968. из овог крвавог друштвеног континуитета, нашли су своје место у тематском склопу Павловићевог прозног света.

Нови приповедачи полазе од уверења да локална боја доприноси извесној универзалности човекове трагедије и ту локалну боју траже у фабули, амбијенту и језику (Јеремић 1976: 24–25). Ову би тврдњу ваљало повезати са мишљењем Николаја Тимченка (која се директно надовезује на закључке Антуна Барца) да прави уметник проналази опште и универзално у локалном, а никако обрнуто (Тимченко 2013: 33). Локалног колорита, са дубљим и општим значењем, има у Павловићевој прози, у стварној и имагинарној географији, топонимији и језичким обележјима:

„Негде на крају света, у сивој паланци, догађају се трагедије које су симбол опште људске несреће и неке мистичне игре чији је исход увек поразан.“ (Тимченко 2013: 33)

Јеремић даље примећује да извесно трагично осећање живота као метафизичка димензија повезује писце нове и нешто старије прозе (Јеремић 1976: 24–25). У Павловићевој прози ово трагично осећање живота постаје стваралачки императив и семантичка окосница. Међутим, поред историјске условљености људске трагичности (додатно подржане угрожавајућим симболима технолошке епохе), та проза, у својим најдубљим значењским слојевима, садржи и етномитолошку условљеност трагичности, о чему је значајна запажања дао Михајло Пантић:

„Живот би хтео да пулсира слободно, али га увек нешто у томе пречи. А то што нас спречава код Павловића добија знаке демонских сила којима се не може управљати, и којима се, једном, фаталистички, после свих отпора, мора подлећи. Свим Павловићевим јунацима из саге *Дивљи ветар* витлају демони који се не дају смирити: демони ероса, демони зла, демони кривице, демони казне, демони патње, демони свега онога што у индивидуално свесно продире из колективног подсвесног, а у колективно подсвесном се налази горки талог историје.“ (Пантић 1999: 119)

Михајло Пантић посматра историју српске књижевности двадесетог века као процес који се развијао под континуираним и доминантним притиском историје српског и европског друштва и истиче да рад на периодизацији књижевности тог

раздобља тек следи. Сам двадесети век обележила су три велика рата (1914, 1941, 1991), те се претворио у својеврсну „енциклопедију ужаса“, међутим, како се не би упало у замку систематизације која би сваку књижевност могла потенцијално означити као „међуратну“, Пантић сматра да је неопходно тежити ка иманентним, поетичким, а не декларативним описним критеријумима књижевноисторијског разврставања. Живојина Павловића види у кругу представника „мање или више премоделоване традиције“, ⁵⁰ а књижевне појаве с краја шездесетих година такође означава синтагмом „стварносна проза“. Оно што наступа након 1968. године, Пантић је назвао „доба поетичког изоморфизма“, када брзина којом се смењују поетичке оријентације не дозвољава свеобухватан аналитички приступ, а затим истиче и брзину поетичке трансформације самих писаца. То је угао из којег се може посматрати и Павловић. Већ је било помена о прозним, жанровски разнородним, књигама, у којима Павловић маркира и анализира сопствене поетичке трансформације у односу на избор наративне форме, „цитиране речи“, функције дескрипције, психолошке диференцијације ликова итд.

Међу постојећим критичким запажањима о стваралаштву Живојина Павловића намећу се, као суштински свеобухватна, она која је изрекао Михајло Пантић, јер су као предмет истраживања имала жанровску разнородност приповедног опуса и истовремено његову иманентну природу (њен константни, али и трансформациони део). Он пре свега истиче вештину фабулирања и доследно поштовање драматуршког тока, постигнуто причом и причањем који се не разводњавају вишеструким преусмеравањима (нарочито у саги *Дивљи ветар*). Циљ таквог причања је „катарзични ефекат“, а тако остварена проза остаје у „обзору књижевне мимезе“ (Пантић 1994: 105). Миметичку природу ове прозе подржавају три традицијска упоришта: митска нарација, натурализам и модернистички

⁵⁰ Тај круг, према његовом мишљењу, чине још: Десанка Максимовић, Стеван Раичковић, Матија Бећковић, Милован Данојлић, Љубомир Симовић, Борислав Радовић, Александар Ристовић, Бранислав Патровић, Вук Крњевић, Бранко Ћопић, Скендер Келеновић, Михаило Лалић, Добрица Ћосић, Антоније Исаковић, Бошко Петровић, Александар Тишма, Слободан Џунић, Миодраг Борисављевић, Драгослав Михаиловић, Мирослав Поповић, Данило Николић, Момчило Миланков, Павле Угринов, Бора Ћосић, Мирко Ковач, Филип Давид, Слободан Селенић, Светлана Велмар-Јанковић, Милица Мићић Димовска... (Пантић 1999 :752).

нихилизам (Пантић 1999: 118). Међусобно прожета, ова три упоришта чине суштину „павловићевске“ премоделоване приповедачке традиције.

Павловићеви јунаци прерастају у парадигму усудног суноврата у казан кључалих историјских превирања, додатно потапани митским стањем свести. Етномитолошки слој код Павловића поседује иманентну хомогену организацију. Наша даља проучавања имају за циљ да истакну пишчево добро познавање словенске митологије и испитају конкретни архетипско-митолошки код, специфичан за поднебље у које смешта радње и јунаке.

Језик све већег броја нових приповедача постаје и сам значајно подручје стварности, значајна област истраживања овог тла и судбине националне свести (Јеремић 1976: 33). Павловић циљано прати ову поетичку појаву у књижевноисторијском периоду којем његова проза припада, што кроз дијалекатски дијалогски (па и монолошки) говор јунака, што кроз лексичке маркере у говору нараторских инстанци. Штавише, он експлицитно наглашава смисао и циљ зналачког и педантног односа према језичком избору:

„Разноликост дијалеката је велика; њихова употреба све ређа: под притиском савременог „новокомпонованог“ технолошко-бирокуратског-школско-књижевног, сивог, безбојног хибрида, архаизми измичу и ишчезавају. Принуђен сам да своју ‘дијалекатску’ варијанту смишљам: Реброњин говор комбинујем од иверја многих подврста, да бих га одвојио од дијалеката којим се служе други писци и прилагодио га личности која се, у мојој прози, њиме служи.

Водим рачуна да у њему житељи источне Србије, када га буду читали, препознају језик својих предака.“ (Павловић 4 1999: 40)

Цитирани запис настао је почетком осамдесетих, као последица континуираног напора писца да усаврашава и системски и смислено учврсти свој поетички дискурс. На овај начин се уклопио и у један општи процес намере савремених писаца да се језик посматра као „значајно подручје стварности, значајна област истраживања историје овог тла и судбине националне свести“ (Јеремић 1976: 33). Питање језика савремене прозе усмерава нас у два развојна правца. Прво,

уметник проучава језик (и користи га) као незаобилазни стварносни елемент без ког фиктивни свет не може да оствари ефекат веродостојности, али ни дубљи универзално-симболички смисао⁵¹ којим уметник тежи пределовању, односно могућем превазилажењу угрожавајуће стварности. Друго, потреба да се ухвате сви обриси живота праћена је потребом да се обухвате сви језички облици (граматички, реторски, лексички, семантички, жаргонски...) у најдубљим димензијама раслојавања, како би стварносни код, као печат једног времена, заокружио целокупно поље индивидуалног и друштвеног деловања. Отуда и појава посебног вида српске савремене прозе, како је Јеремић приметио, прозе која се креће на рубовима жанра (Јеремић 1976: 34). Жанровска дискутабилност приметна је не само због директног продора нараторског гласа и фокуса у домен есејистике, естетике, етике и теорије, већ и због све обимнијег коришћења технике цитатности и интертекстуалности. Чврсто увезивање „туђе речи“, дакле и другачијег језичко-реторског система са романескним ткивом касније се, у постмодернизму, развило до димензија стваралачког императива. Павловић, већ смо поменули, нема непосредних веза са поетиком постмодернизма, нарочито не у тематском смислу, али му се управо кроз језички експеримент поткрада постмодернистичка форма у којој цитат, интертекст, документ, скица, цртеж и други облици налазе своје функционално место. Чедомир Мирковић описану технику види као заједничку за Павловићев књижевни и филмски опус (Мирковић 1996: 228).

Марко Недић у књизи *Основа и прича* позиционира Павловића као обновитеља натуралистичке поетике, остварене самосвојним стваралачким језиком, садржинским континуитетом и системским укрштањем разноликих унутрашњих токова и могућности савременог израза (Недић 2002: 110–111). У тексту под насловом „Двострука стварност у прози Живојина Павловића“ Недић је више

⁵¹ „[...] Код свих српских писаца, међутим, реч је о томе да је оно што би, према тематском критеријуму – који се показао као недовољан и неестетички – требало да буде ‘регионално’ у ствари искоришћено за осамостаљење књижевног поступка који, иначе, инсистира на тзв. *стварносном моменту*; другим речима, напор српских прозних писаца о којима смо говорили усмерен је највећим делом ка томе да – приказујући ствараност, одређени амбијент и време – у ствари покажу вапијућу разлику између стварносног и животног односа између уметничке и животне чињенице.“ (Тимченко 2013: 37)

усмерен на тематско-мотивску интерпретацију и уочавање основних наративних поступака, док му Павловићева проза у контексту савременог стваралаштва није предмет интересовања. Истиче, међутим, да је његова проза „типичан пример савременог ствараоца који доследно и ангажовано говори о своме времену и простору“ (повремено и аутобиографски), реконструишући живот у књижевним делима на готово веристички начин (Недић 2002: 126,134). Недић запажа да Павловић негује „антилирско и антисимболичко виђење живота“, што не мора да значи (а ово би истраживање то и да докаже) да му је проза апсолутно лишена лирског и симболичког сегмента (Недић 2002: 132). Књига Марка Недића *Између реализма и постмодерне* (2012) доноси додатна критичка запажања у два текста: „Иницијална проза Живојина Павловића“ и „Живојин Павловић или непредвидивост човекове судбине“. Први текст у највећој мери интерпретира збирку *Кривудава река* (1963), коју Недић оцењује као најбољу приповедачку књигу у оквиру циклуса *Дивљи ветар*. У том критичком осврту Павловић се заједно са Александром Тишмом и његовом књигом *Насиље* (1965) посматра као „зачетник такозване стварносне прозе у српској књижевности“ (Недић 2012: 228). Циклус *Дивљи ветар*, обликован постепено, упорно, систематски и промишљено, у вредносној процени тог критичара представља „богат и разноврстан тематски и морфолошки наративни систем“ (Недић 2012: 229). Чист, сажет и чулни језик подржава тај систем. У Павловићевој прози, како Недић запажа, често је вођење двеју или више сижејних линија, али „довршена прича“ остаје доминантна структурална особина. Са друге стране, „довршена прича“ скоро увек садржи на крају „драмски обрт“ или „поенту“, чиме се „фабулативна кулминација помера према крају основне приче, па се поента или драмски обрт доживљавају као још једна промена општег значења целокупне садржине приповетке или романа“ (Недић 2012: 238).

У тексту „Живојин Павловић или непредвидивост човекове судбине“ Марко Недић критички вреднује есејистичку прозу (*Белина сутра*, *Балкански џез*, *Флогистон*, *Откуцаји*), која је настајала паралелно са наративном, и откривала читаоцима мање познату Павловићеву личност. Разговори Живојина Павловића са новинарима, писцима и филмским ствараоцима по богатству идеја и садржаја

приближавају се есејистичким књигама. Неке разговоре бележио је сам Павловић – *Језгро напетости*, *Волтин лук*, а компоноване су и књиге у којима је експлицитни саговорник уједно и „приређивач“ разговора – *Лудило у огледалу* (саговорник Душанка Зековић Милановић) и *Писци говоре* (саговорник Михајло Пантић).

На крају, своју „поетику свеукупности живота“ (Недић 2012: 248) Павловић је заокружио дневничким записима у шест томова (1999) и аутобиографском исповедном прозом *Азбука*:

„У краткој исповести ‘Азбука’ сећање на детињство и завичај, дато уз помоћ кључних речи и појмова непосредног, чулног доживљаја света из прошлости, и симболично значење које се временом формирало у аутору посредством сећања на те појмове и речи, добило је своје дефинитивно значење у облику тридесет језгровитих, дескриптивних и лирских наративних исказа.“ (Недић 2012: 248)

За Чедомира Мирковића, Павловићева проза унутар савременог стваралачког контекста носи предзнак „модерне лирске дескрипције“ склоне књижевном експерименту; то је проза са аутентичним имагинативним слојевима у којима се обједињује природно, интелектуално и симболично (Мирковић 1996: 220–222). Мирковић на неки начин даје конкретнији преглед уочених стваралачких законитости:⁵² Павловић негује полифонични роман, сатирична значења, нијансиран сарказам и психолошке конструкције; његова проза садржи ничеовски поглед на свет и промовише апологију одвратног; одликује је укрштање нормативног и регионалног језичког дискурса; избор тематике је одраз ангажованог приступа стваралаштву; приповедачки чин остварује привид механизованог фотографисања; драмски ритам праћен је аристотеловски схваћеном катарзом (што запажа и Михајло Пантић); његова стварносна проза подлеже „опојности мита и заводљивости легенде“, а развијена је по моделу „хемингвејевске прозе“ у којој ерос и тантос воде вечити рат (Мирковић 1996: 211–237).

⁵² Овај преглед конструисан је на основу више Мирковићевих текстова из различитих временских периода, објављених у различитим часописима („*Политика*“, „*Борба*“, „*Савременик*“, 1971–1992), а касније обједињених у књизи *Под окриљем нечастивог (66 савремених српских романсијера)*. (Мирковић 1996)

Можемо закључити да Чедомир Мирковић посматра књижевна остварења Живојина Павловића у светлости критика ауторових савременика. Много је подударности у запажањима, али за даља истраживања релевантна је Мирковићева запитаност над начинима остваривања драмског и лирског слоја у тврдом, реалистико-натуралистичком, романескном језгру. Овај невероватан спој остварен је, мислимо, као последица иманентних пишчевих тежњи да се живе текстови који се штампају. Литерарни свет, нарочито док настаје, а и онда кад се наизглед одвоји од творца, материјализован штампаним обликом, нераскидиво је везан за живот и живљење. Он је крв живота, месо јединствено дате стваралачке индивидуалности. Потврђује то и Слободан Антић, један од Павловићевих јунака. У њему су акумулирана суштинска пишчева стремљења – да се истовремено живи сопствена стварност и „стварност“ текстова, којом се ова прва осмишљава и универзализује.

Лирско начело истиче и Љубиша Јеремић у књизи *Књижевност разлике*, као начело које у српској наративној прози савременог доба чини основ суштинских поетичких различитости. Утемељене и устаљене представе о „главном правцу“ савремених књижевних токова разбијају се управо различитим поступцима лиризовања наратива оних писаца који нису дефинисани као репрезентативни. Међу њима је и Живојин Павловић чији је прозни израз у распону од слике до речи обухватио један свет који је истовремено и историјски и митски (Јеремић 2009: 93). Не измештајући Павловића из контекста стварносне прозе, Јеремић маркира поетичка опредељења која ову прозу држе на маргини „главног правца“. Осим лирског начела, он истиче и, за наш књижевни контекст неуобичајен, својеврстан фокнеровски поступак фикционализовања света једног конкретног географског простора:

„Одиста, овај писац је први прегнуо да ову српску источну крајину прикаже на онај начин на који је то у светској књижевности учинио један Фокнер са својим Југом: узимајући амерички Југ као простор у којем се одвијају фабуле његових романа, Фокнер је локалној грађи налазио митске димензије, и тако један реалан географски и историјски амбијент приказивао у неком универзалном аспекту. Усред реалне

Америке настала је тако фокнеровска митска Јокнапатофа. Тако ће, верујем, и усред ове источне српске крајине осванути једна нова, уметношћу васпостављена павловићевска источна Србија.“ (Јеремић 2009: 93)

У књижевноисторијском и критичком приступу прози Живојина Павловића Љубиша Јеремић полази од чињенице да је рад овог писца код нас „недовољно критички осветљен“ и наша културна јавност није довољно свесна свих димензија његовог дела, вероватно због тога што та „наша културна јавност тешко излази на крај са околношћу да је неко успешан истовремено у две уметничке дисциплине, поготову ако су обе означене наративношћу“ (Јеремић 2009: 94). Појавом збирке *Кривудава река* 1963. године корпус српских савремених приповедача добија још једног, према мишљењу Јеремића, таквог писца да „у које год слово да притиснете, из њега потече прича!“ (Јеремић 2009: 93). Јеремић глорификује приповедачки таленат Павловића (за разлику од Павла Зорића који тај таленат не препознаје), види у њему неоспоран литерарни узор, али не пропушта да нагласи како је продор ове прозе у јавност био праћен извесним проблемима. Сматра да управо „брутална тематска отвореност“ чини прозу Живојина Павловића тако пријемчивом и подстицајном. У његовој процени, појава збирке *Кривудава река* у рецепцији књижевне критике одмах је писцу донела епитет врсног приповедача:

„Што значи, ако се писало и говорило о овом ствараоцу као књижевнику, мислило се на аутора ‘Кривудава реке’, потом збирке прича ‘Две вечери у јесен’, најпоследње ‘Циганског гробља’.“ (Јеремић 2009: 95)

За Србу Игњатовића, Павловић је „један од прозаиста који искушавају и преиспитују реалистичко наслеђе“ (Игњатовић 1981: 136). Дакле, Игњатовић се придружује оним критичарима који Павловића виде у групи писаца који модернизују стварносну прозу, а један од начина декомпоновања модела реалистичке наратије, који Павловић примењује, јесте подвајање или умножавање наративних нивоа (као демонстративни узор Игњатовић узима роман *Дневник непознатог* из 1965. године). Насупрот овом поступку, стоји „проблем недовољно раслојеног језика и прилично

једнозначног језика“ (Игњатовић 1981: 139). Кад компаративно посматра и процењује језик и технику компоновања, Игњатовић сматра да Павловић није поуздано овладао тим аспектом нарације, за разлику од умећа које испољава на плану укупне композиције. Такође, сматра да Павловић од књиге до књиге мења свој обликовни код варирајући између митског и колоквијалног, урбаног и фолклорног, при чему је најнаглашеније „удаљавање од конвенција и традиције“ (Игњатовић 1981: 142) и закључује:

„Сва спомињана ‘колебања’ показују да и Павловић није писац једне, категоричне оријентације. Када се темељније истражи низ текстова поводом којих је у делу текуће критике изведена теза о ‘обнови реализма’, било да се мисли на прозу Драгослава Михаиловића, Видосава Стевановића (*Рефуз мртвак*) или Милицава Савића (*Бугарска барака*, 1969), резултати никако неће бити на тај начин једнострани.“ (Игњатовић 1981: 142)

Са друге стране, анализирајући правце Павловићеве хетерогене приповедачке оријентације, и Јеремић констатује неку врсту наративног футуристичког продора и експеримента који можда није осмишљен са циљем да промени или преусмери општи књижевни ток, колико је испитивање нових приповедачких (и нарочито романсијерских) процедура и сопствених иманентних стваралачких афинитета и могућности:

„Али и сама слутња једног новог начина виђења трагике савременог живота ове средине могла је бити вредност која даје махове новој српској књижевности. Данас би се могло помислити да је овај аутор антиципирао многе од концепција и процедура карактеристичних за касније експерименте у уметничкој прози из корпуса постмодернизма осамдесетих година прошлог века.“ (Јеремић 2009: 103)

На основу наведених истраживања и прегледа критичких осврта може се извести закључак да је књижевна критика 20. века успоставила један мозаичан, уједно и хомогени приступ прози, и уопште стваралаштву, Живојина Павловића.

Значајна је подударност у начину рецепције и вредновању његовог приповедног опуса. То би се могло објаснити двоструким односом Павловића према културном и стваралачком императиву из доба којем је припадао. Из једног угла, он се потпуно и доследно окреће домаћој тематици и обнови традиционалних облика приповедања, да би убрзо са новостилистима покушао да „премоделује приповедну традицију“. Фиктивни свет Живојина Павловића, према мишљењу књижевних критичара, садржи раслојен животни простор и у истој мери раслојен језик, обухвативши на тај начин свеколикост стварносне димензије, остварујући синхроно активан однос према друштвеноисторијском оквиру и променама унутар њега. Павловићева проза није мимо времена из кога израста. Човек у том свету омеђен је локалним и регионалним цртама, али његово бивствовање носи димензије универзалног отпора историјском усуду. Та проза се често кретала на рубовима жанра, у њој је књижевна критика видела заговарање стваралачко-поетског експеримента у формално-садржајном смислу, који је остао без амбиција да се развије у постмодернистички поступак.

Ако посматрамо простор у који Павловић доследно смешта своје јунаке (источна Србија и Београд⁵³), закључујемо да припада кругу писаца чија се проза дефинише као завичајна или регионална (Станковић, Сремац, Кочић...), а ако се водимо чињеницом да свеукупним стваралачким сижеом доминира сага о Јотићима, онда, опет у трдиционалном духу, можемо ову прозу контекстуирати у породичне хронике из светске и српске књижевности (Ћосић, Пекић, Крлежа, Голсворди, Ман...). Форма Павловићеву прозу чини атрадиционалном, а чини нам се да и сва постојећа критика упућује на то. Она је онеобичена фактографијом, фотографијом, спектром документарних облика, императивом фрагментарности и честим прекорачењима наративног нивоа. Иако језик овог прозног света можемо посматрати у светлу традиционалне оријентације епохе реализма (језик јунака као регионални, а језик наратора као књижевни), његова је функција ипак сложенија и у служби модернизације поступка. У највећем броју случајева, у мноштву наративних гласова, идентификовани су језик јунака и језик наратора. Јунак (а честе су ситуације нараторске полифоније) преузима улогу казивача и намеће не само језичку

⁵³ Са изузетком романа *Симетрија* и збирке приповедака *Блато*.

„вештину“, већ и неприкосновеност свог фокуса. Доминантно присутна хомодијегетичка нараторска позиција и он-форма нису у служби стварања дубљих психолошких слојева, па нема речи о модерној психолошкој прози. Наративно „ја“ казује о свету споља из угла сопствене јединствености. Око казивача усмерено је ка споља, а не ка непремерима унутрашњег бића. Све што „од споља“ прође кроз фокус казивача, одређује његово биће. А језик његов, уз регионално и дијалекатско обележје, носи и давно запретену лексику из дубина митских и етнолошких наслага, хришћанских, а понекад и паганских, или пак робује урбаном усуду банализације и вулгаризама. Према мишљењу Михајла Пантића, управо језички код, избор форме и тип приповедања „интегришу писца у одређену врсту традиције“ која има своје упориште у миту, натурализму и модернистичком нихилизму (Пантић 1998: 13). Пантић уочава готово програмску тежњу у *Дивљем ветру* да се „причом обликује врло наглашено митско стање свести“ јунака (Пантић 1998: 14), како би се осветлили исконски и архетипски слојеви егзистенције. Са друге стране, Пантић критички уочава да поред митског егзистира и натуралистичко, те да Павловић наставља традицију натурализма и радикализује реалистичке поетичке моменте (Пантић 1998: 14).

На крају, истраживање Павловићевих дневника отворило нам је још један потенцијални извор за тумачење садржаја и свеукупне књижевноисторијске позиције његове обимне прозе. У *Diarium*-у III, 8. II 1993. године Павловић записује:

„Јуче сам са Драгољубом (Драгојлом) Стојадиновићем био на Калемегдану. Том приликом дао ми је на читање рукопис тек завршене књиге која је посвећена мом литерарном стваралаштву. Предвидео је три наслова:

1.

ПРОЗНИ СВЕТ ЖИВОЈИНА ПАВЛОВИЋА

– Записи једног читаоца –

2.

ПУТ КА АПОКАЛИПСИ

Прозно дело Живојина Павловића

– Записи једног читаоца –

3.

ПУТ КА АПОКАЛИПСИ

У књижевном свету Живојина Павловића

– *Записи једног читаоца* –

Ако је по мени, трећи наслов ми се чини најбољим.“ (Павловић 6 1999: 338)

Рукописна књига о којој је овде реч објављена је седамнаест година касније (а дванаест од смрти Павловића), тачније 2010. у издању НОЛИТ-а, под насловом *Дивљи ветар Живојина Павловића*. Стојадиновић није искористио ниједан од поменутих наслова, али је остао веран тада поменутом поднаслову: „Записи једног читаоца“. У наредних седамнаест година није променио свој изворно импресионистички приступ у критичком сагледавању Павловићеве прозе. Није прерађивао текстове, нити их адаптирао актуелним императивима савремених научних методологија и терминологија. Пустио је да наставе живот као интимна историја једног читања, као „књига пристајања на један књижевни свет“ (Стојадиновић 2010: 11). Можда и из разлога сагласја⁵⁴ између писца Павловића и читаоца Стојадиновића. Први је волео возове (али не и колосеке) јер симболишу снагу и моћ кретања, други је, поштујући природу првог, у то име стварао књигу у којој ниједан корак није коначан, књигу-ход, а не књигу-циљ (Стојадиновић 2010: 11–12).

Стојадиновићева књига есеја о прози Живојина Павловића настала је као нека врста реакције на поговор који је написала Светлана Велмар-Јанковић за петотомно

⁵⁴ Стојадиновић је у Завршним напоменама за прво издање свог рукописа оставио кратку хронологију борбе за опстанак и објављивање записа, као и скицу Павловићевог погледа на могуће издавачке реализације: „Када је овај рукопис својевремено прочитао, Живојин Павловић је имао са њим разне планове. Једном је хтео да га објави као последњу књигу у својим сабраним делима, па је, због нечег, одустао. Меркао је неке издаваче којима бисмо рукопис поверили за штампу, али су прилике за ову врсту литературе у то време биле веома неповољне. Његови напори да ова књига угледа светло дана окончани су у новосадском ‘Прометеју’ где је Фрања Петриновић начинио, уосталом веома позитивну рецензију, коју смо ја, Жика и власник те куће, господин Колунџија, једном заједно, овде у Београду, наглас и са задовољством прочитали, али је Жикина смрт то штампање зауставила. Све ово говорим зато што је Живојин Павловић имао веома повољно мишљење о овом тексту и копкало га је на какав ће одјек читав низ нових ставова и судова о његовој прози, до којих сам у књизи дошао, у књижевном свету наићи.“ (Стојадиновић 2010: 346–347)

„Просветино“ издање Павловићеве прозе из 1988. године. У том поговору она покушава да преко појмова „гадно“, „ружно“ и „одвратно“ протумачи све садржајне и стилско-семантичке константе „стварносне прозе“ у коју је уписан метафизички простор испуњен патњом. Сразмерно настојању Светлане Велмар-Јанковић да логично и аргументовано учини ове појмове кључним за разумевање Павловићевог дела, код Стојадиновића је сазревао отпор према тој идеји, те је тако настао текст као „врста непосредне реакције на ту њену виспрену критичарску, есејистичку илуминацију“ (Стојадиновић 2010: 19). Текст је, далеко од ока јавности, „одлежао“ све до 1991. године када, изнова прочитан, за аутора постаје катализатор и почиње ново и истраживачко читање Павловићевих романа, а паралелно са тим чином, и записивање импресија и размишљања. Стојадиновић прецизира да је записивање, временом отелотворено као дневник читалачког искуства, а не као строго научна студија, започело 30. децембра 1991, а завршено фебруара 1993. године (Стојадиновић 2010: 22).

Седамнаест година касније, јавност је могла да се упозна са покушајем интегралног читања опуса Живојина Павловића. У нашим истраживањима она ће бити од извесне користи у непосредним тематско-мотивским тумачењима наративних целина, сагледавању романескних поступака и анализи књижевних јунака, јер аутор је, „пријатељујући“ са књижевним јунацима, дошао до одређених релевантних теза. Стојадиновић се не удубљује у књижевноисторијске анализе и позиционирање Павловићеве прозе у контекст књижевних остварења 20. века.⁵⁵ Пре свега, посматра Павловићеву прозу као имплицитну побуну против реда ствари (Стојадиновић 2010: 48), те као таква она природно тежи да измакне сваком покушају систематизације и периодизације. Такође, сматра „непромишљеним“ подвођење те прозе под појам „стварносна проза“ (Стојадиновић 2010: 50), јер само циља, али не погађа праву намеру стваралачког опредељења:

⁵⁵ Стојадиновић се у више наврата бави компарацијом поетичких поступака Добрице Ћосића и Живојина Павловића, али не улази у дубље и опсежније књижевноисторијске анализе.

„Израз ‘стварносан’ је конструисан као израз златоносан. Дакле, уметност носи наносе стварности. Разлика према изразу реализам или натурализам је у томе што се овде у дело наноси стопроцентна стварност. Не кондензована, не препарирана, не одабрана или пропрана – већ стварност сама [...] Живојин Павловић, међутим, хоће свет стварности. Свет који није догодљив, јер се догађа. Оно што се збива, ваистину се збива. Читава његова уметност трага за облицима који вас не уверавају да је то свет могућан, она тај свет не производи сугестијом и вештином дочаравања, већ вас уводи у свет уметности као у свет стварности.“ (Стојадиновић 2010: 50–51)

Појам „стварносна проза“ асоцира на фиктивну реку у којој су сви наноси узети из стварности, па та река „ништа друго не ради – само наноси ту стварност собом“ (Стојадиновић 2010: 89). Чуди се Стојадиновић зашто се нико није сетио да Балзакову или Золину прозу назове „стварносном“, али проналази одговор у семантичкој необичности овог појма, који је тежио, и успео у тежњи, да израсте у термин који семантички не упућује на „узвишено“ и „романтично“, нити, са друге стране, на „грубо, цомбасто брушење живота“, већ управо на „наношење“, на намаз иза којег се претпоставља четкица и покрет (Стојадиновић 2010: 90).

Стојадиновићев критички суд и говор изничу из иманентног и импресионистичког приступа. Посебност тог говора је у експлицитном срастању лексичких и синтаксичких особина са говором (односно језиком) самог предмета. Другим речима, жаргонима, фразеологијом, каткад и банализованом језичком конструкцијом, успева да се „привије“ уз предмет свог критичког опажања, као што је тврдио да Павловићев роман уме да се „привије уз свој предмет“ и да тако из њега „црпи право на своју несавршеност“ а несавршеност је заправо у функцији „аутентичности предмета“ (Стојадиновић 2010: 36). Осећај да је „свет првенствено свакодневица“ у којој „трагично тече као живот“ (Стојадиновић 2010: 26, 27), а да је језик најнепосреднија реализација тог света (најчешће без еуфемизама), заједнички је обојници аутора. То би био један од разлога зашто је Павловић, вечити скептичар и понекад нихилиста, прихватио Стојадиновићеву књигу импресионистичких критичких приказа.

Закључујемо да је проза Живојина Павловића, на шта нас наводи дати преглед критичких приступа, сагледавана углавном парцијално и више из књижевнотеоријске и селективно интерпретативне перспективе, а само донекле из књижевноисторијске. Разлог зашто је тако можда треба тражити у следећем: прво, Павловићево књижевно стваралаштво је континуирано и вишедеценијско, друго, оно је изузетно плодно и жанровски хетерогено. Систематизација књижевних појава у српској историји књижевности од осамдесетих година 20. века до друге деценије 21. века тек треба да уследи. Ако су и посматрана оком књижевне историје, то су Павловићева дела настајала шездесетих и седамдесетих година (најчешће приповетке). Очигледно је, међутим, да су његова значајна и најбројнија романескна остварења настајала осамдесетих и деведесетих година. Не би било захвално позиционирати прозу у оквир недефинисаног контекста, контекста који измиче пред хаосом једне историјске и друштвене трагедије, која, нажалост, још увек није окончана. Нека будућа озбиљна књижевноисторијска истраживања треба да посматрају целокупно Павловићево дело у односу на формално-стваралачка, тематско-садржајна и идејна померања с краја 20. и почетком 21. века. Овај рад ће покушати да пружи обухватнију слику поетичких садржаја и стваралачких законитости Павловићеве приповедне прозе, у вишедеценијском настајању, са циљем њеног аналитичког књижевноисторијског контекстуализовања.

Животно дело *Дивљи ветар* – врановачки циклус

Десетотомна сага *Дивљи ветар*⁵⁶ објављена је 1993. године, али хронологија развијања идеје и структуре тог замашног прозног подухвата датира с краја осамдесетих година 20. века. Систематизовано сагледавање настајања *Дивљег ветра*⁵⁷ могуће је праћењем Павловићевих записа у три књиге дневника: *Diarium I, Dnevnik '87/'88/'89*; *Diarium II, Dnevnik '90/'91*; *Diarium III, Dnevnik '92/'93*. Ти дневнички записи значајни су за истраживачку реконструкцију генезе *Дивљег ветра* и могу се једнако читати као сведочанство о историји која се дешава, и тражи да буде забележена, и као сведочанство о настанку једног од најамбициозније замишљених и коначно остварених пројеката српске уметничке прозе друге половине 20. века (Пантић 2003: 90).

Прва Павловићева белешка која открива тематско-структурну суштину циклуса, настала је 15. фебруара 1988. године (*Diarium I, Dnevnik '87/'88/'89*) и сведочи да се идеја о циклусу развијала постепено, без програмске амбиције, те да је замишљено да роман *Вашир на Светог Аранђела* буде средишњи, романескно језгро, око којег се групишу остала прозна остварења, а према замисли аутора, циклус би био затворен романом *Лапот*, за који у том тренутку не постоји ни скица (затворен у смислу најдаље темпоралне тачке која ће овим романом бити обухваћена). О идеји о низу књига повезаних заједничким предметом уметничке обраде и ликовима, Павловић је исте године дао интервју за „Књижевне новине“, а касније тај текст

⁵⁶ Књижевним циклусом *Дивљи ветар* обухваћена је, у 10 књига приповедне прозе, сага о Јотићима. Садржи следеће наслове: књига 1: *Лапот* и *Они више не постоје*, књига 2: *Расло ми је бадем дрво и друге приче*, књига 3: *Лутке на буњишту*, књига 4: *Сејменски до*, књига 5: *Задах тела*, књига 6: *Ветар у сувој трави* и *Траг дивљачи*, књига 7: *Вашир на Светог Аранђела*, књига 8: *Зид смрти*, књига 9: *Лов на тигрове* и књига 10: *Кругови*.

⁵⁷ На основу идеја за тај прозни циклус настао је *Дивљи ветар* (руски: *Дикий ветер*), совјетско-југословенски филм из 1986. године (ратна драма). Режирали су га Валериј Јереги и Александар Петковић, а сценарио су писали Игор Болгарин и Живојин Павловић. Доступно на: https://sr.wikipedia.org/sr/Дивљи_ветар (приступљено 27. септембра 2015.)

(проширен и допуњен цитатом из дневника од 15. фебруара 1988) постаје саставни део књиге *Језгро напетости* (1990). Тада идејни творац будућег приповедног циклуса наговештава тајну поетичких тачака за које ће везивати структуру наративног ткива:

„Први обриси назрели су се после збирке приповедака ‘Циганско гробље’: наједном ме је очарала могућност да се враћам на исто место, да се обраћам личностима којима сам се већ раније бавио, било као главним јунацима, било као споредним појавама. Тако се из књиге у књигу све јасније оцртавао круг, обликовао ‘Менделејејев’ систем, који ће – после штампања кратког романа ‘Расло ми је бадем дрво’, довршетка стожерног романа ‘Вашар на Светог Аранђела’, око којег ће остале књиге кружити попут планета, и писања ‘историјског’ романа ‘Лапот’, којим у ствари почиње читав циклус чији се заматак налази у роману ‘Лутке’, са првим профилима Благоја Јотића званог Блашко Хемингвеј, и Вука Бабића, легендарног официра Удбе из (измишљеног) Сејменског дола – бити, заједно са књигама из тек објављене ‘Изабране прозе’, заокружен. Та фокнеровска игра је до те мере за мене била заводљива да се нисам трудио да јој се одупрем. Насупрот: откривши јој чари, предавао сам јој се и предајем се без остатка. Уживам у обликовању света који не постоји а као да је око мене; препуштам се измишљању које није само то, и реконструкцији која је истовремено и безгранично предавање машти. Тако је један измишљени свет обликовао ‘универзум’, чије димензије ће (можда) имати и епска обележја. Но, ако их и буде, знам да неће бити плод програма, већ ћудљивих хирова списатељске судбине.“ (Павловић 1990: 202)

Цитат сведочи и о томе да се негде на самом извору идеје о груписању прозних књига јавност могла упознати са намерама писца, а да је истовремено започео, кроз форму дневника, процес самоевалуације, интимног праћења хирова сопствене списатељске судбине. Две године касније, запис од 27. јануара 1990. године из *Diarium-a II* сведочи о почетку реструктурирања визије циклуса:

„Читам са усхићењем Сабатов роман ‘Абадон, анђео уништења’ и чезнем да се дохватим пера: ова књига ми помаже у одређењу формалних оквира за ‘Лапот’ – пре

свега треба га писати као увод у циклус ‘Дивљи ветар’ (чини ми се да би му више пристајао наслов ‘Источни ветар’⁵⁸) као што ‘Лов на тигрове’ представља његов логичан крај.“ (Павловић 5 1999: 18)

Павловић наслеђује да је централни круг његове прозе својеврсна сага о породици Јотић из села Зјапина, али и фреска Сејменског дола – измишљене покрајине у Источној Србији.⁵⁹ Када је својевремено 1990. године у „Свјетлости“ рађен прелом и графичка физиономија за роман *Ваиар на Светог Аранђела*, Павловићу је показана „географска карта“ Сејменског дола, педантно исцртана у неком војном институту као пратећа илустрација за овај роман. Уз дивљење које је показао, аутор романа је морао да приупита зашто су на карти само постојећи топоними (Зајечар, Књажевац, Тимок, Тупижница), а Врановцу, Врбовачи, Голешу и Зјапини – ни трага. Од уредништва добија следећи одговор: „У војсци су им казали да у источној Србији таквих географских одредница нема. И, пошто не постоје, нису их ни учртали“ (Павловић 5 1999: 126). Измаштана географија имала је експлицитних одјека већ у почетној фази живота ове прозе, не само у текстовима књижевних критичара, већ и у редовима оних са којима је писац, идејни творац псеудозавичајног простора, делио своје свакодневне стваралачке полете:

„Кад поменем Сејменски до, моји вршњаци мисле на Фокнерову Јокнапатофу, а млађи свет на Маркеса и његов Макондо.“ (Павловић 5 1999: 250)

Темпорални оквир циклуса чине Тимочка буна и осамдесете године 20. века уз ахронолошки парадокс исприповеданог и приповедног времена – циклус се затвара причом о страдалништву Петка Стојиног, родоначелника племена јотићевског, над којим је „извршен“ последњи лапот, отприлике у време Тимочке буне. Јотићи се

⁵⁸ Наслов циклуса, без обзира на ову констатацију, Павловић није променио, а да је епитет „дивљи“ примеренији од „источног“ доказује семантички, симболички и митолошки слој у роману. У свом етно-митолошком значењу ветар је виша сила која управља људским животима и у потпуности затвара круг симболике дивљања историјских сила на подручју источне Србије.

⁵⁹ Источна Србија је регија и Павловићев топос, па ћемо у том смислу одређење „источна“ писати великим почетним словом када говоримо о Источној Србији у његовој прози.

дакле прате кроз збивања (или њихове одјекe) Првог и Другог светског рата, све до послератног друштвеног контекста друге половине 20. века. Овај „збир књига“ за Павловића је репрезент личне „поетике“ и „филозофије“, реализован као „свеобухватна слика литературом недотицане и дуго времена запостављене источне области наше домовине“ (Павловић 4 1999: 69). Речју, *Дивљи ветар* је „велика историјска фреска“ о збивањима у Источној Србији и литерарно сведочанство о једновековним судбинским путевима „многоглаве фамилије Јотић“ (Пантић 2003: 90).

У вишегодишњим размишљањима о структури циклуса *Дивљи ветар* чести су моменти када Павловић долази на идеју да преради нека постојећа дела,⁶⁰ како би их прилагодио и припојио тренутној идејној конструкцији, или му се, савим спонтано, али довољно сугестивно, отварају приповедне формуле за оно што је тек у стваралачкој најави, формуле којима би се без скривања и без стида од реалности могла легализовати фикција „врановачког циклуса“, како га је иначе називао Видосав Стевановић (Павловић 5 1999: 233). Како бисмо имали јасан утисак о томе да је овај процес конструисања „врановачког циклуса“ иманентно био темељан и, ако не систематски, оно дубоко асоцијативан,⁶¹ упркос Павловићевим негирањима постојања било каквог смишљеног и осмишљеног циклизирања, покушаћемо да поткрепимо тврдњу табеларним приказима комбинаторика из дневничких записа. Почећемо од најранијих идеја из 1988. године, па закључно са завршним верзијама из 1992. године.

⁶⁰ Експлицитан је пример реконструкција романа *Лутке*, о чему сам Павловић каже: „Простори наслеђени још у приповеткама ‘Кривудава реке’, насељавали су се ликовима које сам, ни сам не знајући због чега, поново срео у наредном свом књижевном покушају – роману ‘Лутке’. Радо бих овај свој роман-првенац прерадио и у поменутом циклусу га објавио под новим насловом ‘Лутке на буњишту’.“ (Павловић 4 1999: 69) Како је те 1988. године замислио, тако је и учинио – роман *Лутке*, завршен и објављен 1965. године, прерађује и објављује 1991, под насловом *Лутке на буњишту*.

⁶¹ Склоност уметника ка асоцијативним стваралачким повезивањима истакао је и Драгољуб Стојадиновић: „Упростијено говорећи, у свету књижевности влада углавном логика конструкције: у Павловићевом – логика асоцијације.“ (Стојадиновић 2010: 290)

Табела 1⁶² Компоновање Дивљег ветра у *Diarium*-у I, *Dnevnik* '87/'88/'89.

27. II 1988.	10. V 1988.	4. II 1989.	28. IX 1989.
1) <i>Лапот</i>	1) <i>Лапот</i>	1) <i>Лапот; Они више</i>	1) <i>Лапот; Они више</i>
2) <i>Они више не постоје</i>	2) <i>Они више не постоје</i>	<i>не постоје</i>	<i>не постоје</i>
3) <i>Расло ми је бадем дрво</i>	3) <i>Расло ми је бадем дрво</i>	2) <i>Лутке на буњишту</i>	2) <i>Лутке на буњишту</i>
4) <i>Падобрански слет & Ветар у сувој трави</i>	4) <i>Приче из Сејменског дола</i>	3) <i>Приче из Сејменског дола</i>	3) <i>Приче из Сејменског дола</i>
5) <i>Циганско гробље и друге приче</i>	5) <i>Лутке на буњишту</i>	<i>(Кривудава река; Циганско гробље)</i>	4) <i>Расло ми је бадем дрво; Ветар у сувој трави</i>
6) <i>Лутке на буњишту</i>	6) <i>Ветар у сувој трави</i>	4) <i>Расло ми је бадем дрво; Ветар у сувој трави</i>	5) <i>Задах тела</i>
7) <i>Задах тела</i>	7) <i>Задах тела</i>	5) <i>Задах тела</i>	6) <i>Падобрански слет; Траг дивљачи</i>
8) <i>Зид смрти</i>	8) <i>Зид смрти</i>	6) <i>Зид смрти</i>	7) <i>Вашиар на Светог Аранђела I</i>
9) <i>Вашиар на Светог Аранђела</i>	9) <i>Вашиар на Светог Аранђела</i>	7) <i>Вашиар на Светог Аранђела I</i>	8) <i>Вашиар на Светог Аранђела II</i>
10) <i>Лов на тигрове</i>	10) <i>Лов на тигрове</i>	8) <i>Вашиар на Светог Аранђела II</i>	9) <i>Зид смрти</i>
	11) <i>Лута слободни коњ</i>	9) <i>Траг дивљачи</i>	10) <i>Лов на тигрове</i>
		10) <i>Лов на тигрове</i>	

⁶² Редним бројем у табели је обележен број тома, онако како је изворно у *Diarium*-у, према замисли Павловића, назначено.

Анализа овог табеларног приказа упућује на неколико могућих закључака. Као прво, јасно је да Павловић и у најранијој фази свој велики прозни циклус замишља као десетотомно остварење и да су двоумљења у том смислу минимализована. Недоумица настаје само у једном тренутку, када себи поставља питање сврсисходности „ мемоара“ Вука Бабића и тада се појављује једанаести том:

„Наједном, рађа ми се идеја да би ‘ мемоаре’ Вука Бабића, које у ‘ Лову на тигрове’ др Соња Спалајковић помиње Аљоши Јотићу, ваљало заиста написати у виду ‘ досадне’ хронике под насловом ‘ Лута слободни коњ’, и тим романом окончати циклус књига ‘ Дивљи ветар’, посвећен Источној Србији и Сејменском долу.“ (Павловић 4 1999: 113)

Идеја није реализована, те мемоарска казивања Вука Бабића нису остварена као самостални романескни сегмент, већ само као завршни део романа *Вашар на Светог Аранђела*. Даље запажамо да је централно приповедно језгро циклуса, роман *Вашар на Светог Аранђела*, замишљен као двотомно остварење, што такође касније није остварено. Чини се да је Павловић највише размишљао око позиционирања краћих приповедних форми у које је уписивао простор и јунаке Источне Србије, и да их се нерадо одрицао. Као што су дневници непосредна хроника сублимације идеја и поступака, тако се и приповетке, којима се отворио један фиктивни свет, могу посматрати као инвентивно и аутохтоно чвориште свеукупне Павловићеве прозе, па је разумљива његова потреба да им у оквиру циклуса додели адекватну позицију.

На крају, све комбинаторике из ове књиге дневничких записа указују на маркирање оквирних романескних позиција: циклус треба да започне романом *Ланот*, а заврши се романом *Лов на тигрове*.

У наредне две године размишљања Живојина Павловића о изналажењу најбољег решења за циклус *Дивљи ветар* нарочито су интензивирани. У том смислу пратили смо и систематизовали записе из 1990. и 1991. године из *Diarium-а II*. Учинило се да овакав преглед може понудити одговоре на питања као што су: како се у оквиру циклуса позиционира кратка проза, а како романескна, који је критеријум за

конструисање оквирног прстена саге, које дело представља приповедно језгро, који структурни елемент условљава реорганизацију наслова (хронотоп, лик, идеја, композиција, или сви заједно), шта се појављује као део стваралачке најаве и др.

Табела 2 Компоновање *Дивљег ветра* у *Diarium-у II, Dnevnik '90/'91*

7. VIII 1990.	31. XI 1990.	20. XII 1990.	21. XII 1990.	23. XII 1990.	22. VII 1991.
I књига: <i>Лапот</i> <i>Они више не постоје</i>	I књига: <i>Лапот</i> <i>Они више не постоје</i>	I књига: <i>Лапот</i> <i>Они више не постоје</i>	I књига: <i>Лапот</i> <i>Они више не постоје</i>	I књига: <i>Лапот</i> <i>Они више не постоје</i>	I књига: <i>Лапот</i> <i>Они више не постоје</i>
II књига: <i>Сејменски до</i>	II књига: <i>Сејменски до</i>	II књига: <i>ми је бадем дрво</i>	II књига: <i>ми је бадем дрво</i>	II књига: <i>ми је бадем дрво</i>	II књига: <i>ми је бадем дрво</i>
III књига: <i>Лутке на буњишту</i>	III књига: <i>Лутке на буњишту</i>	III књига: <i>Сејменски до</i>	III књига: <i>Сејменски до</i>	III књига: <i>Сејменски до</i>	III књига: <i>Сејменски до</i>
IV књига: <i>Расло ми је бадем дрво</i>	IV књига: <i>Задах тела</i>	IV књига: <i>Лутке на буњишту</i>	IV књига: <i>Лутке на буњишту</i>	IV књига: <i>Лутке на буњишту</i>	IV књига: <i>Лутке на буњишту</i>
<i>Падобрански слет</i>	<i>Падобрански слет</i>	<i>IV књига: Ветар у сувој трави</i>	<i>IV књига: Вашар на Светог</i>	<i>IV књига: Ветар у сувој трави</i>	<i>IV књига: Задах тела</i>
V књига: <i>Задах тела</i>	V књига: <i>Ветар у сувој трави</i>	<i>Падобрански слет</i>	<i>Аранђела</i>	<i>Падобрански слет</i>	V књига: <i>Ветар у сувој трави</i>
VI књига: <i>Ветар у сувој трави</i>	<i>ми је бадем дрво</i>	V књига: <i>Вашар на Светог</i>	<i>Ветар у сувој трави</i>	<i>Траг дивљачи</i>	<i>дивљачи</i>
<i>Траг дивљачи</i>	<i>Вашар на</i>	<i>VI књига: Аранђела</i>	<i>Падобрански слет</i>	<i>Вашар на Светог</i>	<i>VI књига: Вашар на</i>
VII књига: <i>Вашар на Светог</i>	<i>Светог</i>	<i>VI књига: Траг дивљачи</i>	<i>Траг дивљачи</i>	<i>Аранђела</i>	<i>Светог</i>
<i>Аранђела</i>	<i>VII књига: Зид смрти</i>	VII књига: <i>Задах тела</i>	VI књига: <i>Задах тела</i>	VI књига: <i>Задах тела</i>	VII књига: <i>Зид смрти</i>
VIII књига: <i>Зид смрти</i>	VIII књига: <i>Траг дивљачи</i>	VIII књига: <i>Зид смрти</i>	VII књига: <i>Зид смрти</i>	VII књига: <i>Зид смрти</i>	VIII књига: <i>Лов на тигрове</i>
IX књига: <i>Лов на тигрове</i>	<i>Лов на тигрове</i>	IX књига: <i>Лов на тигрове</i>	VIII књига: <i>Лов на тигрове</i>	VIII књига: <i>Лов на тигрове</i>	

Табела потенцијалних конструкција циклуса *Дивљи ветар* с почетка деведесетих година 20. века указује на редукацију броја томова и могућност изостављања појединих наслова. Збирка приповедака *Циганско гробље* нема своје самостално место у овим варијантама (из ње се прави избор и додају друге приповетке и подводе под наслов *Сејменски до*), а изостављен је и *Падобрански слет*. Првобитно замишљен као двотомни, роман *Вашир на Светог Аранђела* сведен је на један том. Уз варијанту од 7. VIII 1990. године, Павловић напомиње да роман *Ланот* још увек није написан, а варијанту од 23. XII 1990. године намеран је да упути „Свјетлости“ за објављивање. У једном тренутку Павловић процес трагања за „идеалном“ композицијом *Дивљег ветра* назива забавом (Павловић 5 1999: 223) којој се очигледно радо и често предаје.

Последња композициона верзија⁶³ „врановачког циклуса“ налази се у *Diarium-у III (Dnevnik '92/'93)*. Њу ћемо упоредити са првим издањем циклуса *Дивљи ветар* из 1993. године:

⁶³ Уз овај композициони след, а након завршетка рада на старим рукописима (*Кришке времена*) и уз план за роман *Долап*, Павловић је дао две значајне напомене: „Напомена А: Књига II (под насловом *Расло ми је бадем дрво и друге приче*) садржаће две повести (*Расло ми је бадем дрво* и *Дневник непознатог*) с тим што би књига почињала првом, а завршавала се другом. Између њих нашле би се приче из збирке *Кривудава река* којима би биле придодате још две приповетке (‘У освит’ и ‘Вртлог’ – до сада необјављене). Према томе, Књига II изгледала би овако: 1) ‘Расло ми је бадем дрво’; 2) ‘Земља’; 3) ‘Сељаци’; 4) ‘Плакат’; 5) ‘Ветар’; 6) ‘Обична тајна’; 7) ‘Умор’; 8) ‘Кривудава река’; 9) ‘Два милиционара’; 10) ‘Вртлог’; 11) ‘Легенда’; 12) ‘У освит’; 13) ‘Дневник непознатог’. Напомена Б: Збирка приповедака *Сејменски до* била би (слично збирци *У освит* из Изабране прозе, коју је ‘Просвета’ 1987. издала у 5 књига) саздана из приповедака из збирке *Две вечери у јесен* и *Циганско гробље*. Придодас бих јој и ‘Падобрански слет’, као и досад необјављене приповетке ‘Таван’ и ‘На Зјапину’. Ево могућег распореда: 1) ‘Зелени камен’; 2) ‘Тајна’; 3) ‘Мој брат’; 4) ‘Сабља’; 5) ‘Легенда о Тодору Пиперу’; 6) ‘Змија’; 7) ‘Пуцањ’; 8) ‘Прича о слободи’; 9) ‘Мост’; 10) ‘Прва љубав’; 11) ‘Нада’; 12) ‘Вртешка’; 13) ‘Bellissimo, Bellissimo’; 14) ‘Питање’; 15) ‘Hobby’; 16) ‘Таван’; 17) ‘На Зјапину’; 18) ‘Брада’; 19) ‘Zeiss-ikon’; 20) ‘Летњи будилник’; 21) ‘Чвакин из цреваре’; 22) ‘Фарма за фазане’; 23) ‘Падобрански слет’.“ (Павловић 6 1999: 269–271)

Табела 3

Упоредни преглед Павловићевог последњег компоновања циклуса *Дивљи ветар* у *Diarium-у III* и првог (и јединог) издања из 1993. године

2. XII 1992. <i>Diarium III, Dnevnik '92/'93</i>	<i>Дивљи ветар</i> 1993, ДП „ЗНАЊЕ“ Нови Сад/ КВИТ ПОДИУМ Београд
Књига I: <i>Лапот</i> <i>Они више не постоје</i>	Књига I: <i>Лапот</i> <i>Они више не постоје</i>
Књига II: <i>Расло ми је бадем дрво и друге приче</i>	Књига II: <i>Расло ми је бадем дрво и друге приче</i>
Књига III: <i>Сејменски до (приповетке)</i>	Књига III: <i>Лутке на буњишту</i>
Књига IV: <i>Лутке на буњишту</i>	Књига IV: <i>Сејменски до (приповетке)</i>
Књига V: <i>Задах тела</i>	Књига V: <i>Задах тела</i>
Књига VI: <i>Ветар у сувој трави</i> <i>Траг дивљачи</i>	Књига VI: <i>Ветар у сувој трави</i> <i>Траг дивљачи</i>
Књига VII: <i>Вашиар на Светог Аранђела</i>	Књига VII: <i>Вашиар на Светог Аранђела</i>
Књига VIII: <i>Зид смрти</i>	Књига VIII: <i>Зид смрти</i>
Књига IX: <i>Лов на тигрове</i>	Књига IX: <i>Лов на тигрове</i>
Књига X: <i>Долап</i>	Књига X: <i>Кругови</i>

Табеларни преглед бр. 3 пружа нам следећа сазнања: Павловић се вратио првобитној идеји о десетотомном циклусу и она је као таква издањем из 1993. године остварена; последњу осмишљену композицију издавач је у највећој мери сачувао; коначан облик романа *Вашир на Светог Аранђела* је у једнотомној варијанти; у Књизи II под насловом *Расло ми је бадем дрво и друге приче* у потпуности је остварена замисао Павловића да у том делу сабере приповетке из збирке *Кривудава река* и две, до тада необјављене („У освит“ и „Вртлог“), те да наративне садржаје уоквири почетном приповести „Расло ми је бадем дрво“ и завршном – „Дневник непознато“ (у књижевној критици, а и у визији пишчевој, ово су наслови „краћих романа“); у објављеној Књизи IV: *Сејменски до* налази се деветнаест приповедака из збирке *Две вечери у јесен* и *Циганско гробље*, али у збирку нису ушле четири приповетке које је Павловић планирао: „Тајна“, „Прича о слободи“, „Нада“ и „Падобрански слет“. Оне су, осим приповетке „Тајна“, постале део збирке под насловом *Кругови* (Књига X). Циклус није затворен романом *Долап*, претпостављамо да је још увек био у форми скице, објављен је тек 1997. Његова будућа садржајно-наративна димензија препознатљива је у приповеци под истим насловом, објављеној у збирци *Кругови*.

На основу чињеница из вођених записа чини се да Павловић дугорочно бира, дорађује и негује све структурне елементе саге о Јотићима, а у коликој мери и са коликом снагом, читалачкој јавности би остало непознато, да није обимних дневника као неке врсте мозаичке форме претпоетичког садржаја. Чак и то неуморно и готово дневно бележење имало је нешто друго за циљ: „Али мој се интерес налази у врановачком циклусу, а не у дневницима“ (Павловић 5 1999: 114). Доследно, до краја стваралачког ангажмана, Павловић се не одриче тезе да ће његово животно дело – врановачки циклус – бити кристализација „ћудљивих хирова списатељске судбине“ (Павловић 1990: 202).

На крају, наговештавајући нам, у више наврата, самопозваност да о себи и свом делу говори понајбоље и најискреније, и да најлепше мисли о *Дивљем ветру* Павловић бележи:

„‘Дивљи ветар’ није смишљан, па писан; низ мојих књига настајале су једна за другом попут насеља или града – од једне куће ка другој, од њиве ка ливади, од ливаде ка утрини, од утрине ка шуми. Зато свака јединица, свака ћелија поменутог циклуса није под конач, као што ни грађевине у селу, настајале кроз време, нису зидане наједном и по плану; ‘Дивљи ветар’ је плод мог живота, а не смишљеног планирања (у истом смислу у коме су река или плодне њиве, или заклонито побрђе, нудећи живот, постајале оса, тј. кичма људских насеобина.“ (Павловић 6 1999: 55)

Лепота ових људских насеобина је у томе што нису пројектоване, нису изведене, лепота је њихова истоветна са заносом живљења, она је онаква каква је и природа у чијем је топлом крилу шћућурен човек (Павловић 6 1999: 55).

Такав је и *Дивљи ветар* и у њему, све у заносу живљења, шћућурено, цело биће Живојина Павловића.

Хронолошко-структурна мапа циклуса *Дивљи ветар*

Ради бољег сагледавања обимног прозног садржаја, ваља реконструисати хронологију објављених књига Павловићевог циклуса *Дивљи ветар* од 1965. до 1992. године. Хронологија пружа могући општи увид и требало би да представља својеврсну мапу суштинских структурних и садржајних елемената циклуса у дијахронијској равни.

Попут сличних примера у књижевној историји, Павловић у свет литературе улази кратком приповедном формом. Прву и одмах запажену, тематски целовиту збирку приповедака *Кривудава река*, објавио је 1963. године (Недић 2002: 124). Приповетке су написане много раније, а „један од разлога што нису одмах објављене као књига највероватније се налазио у другачијем гласу од званичног који је Живојин Павловић износио у њој о рату и послератној друштвеној стварности“ (Недић 2012: 230). Све приповетке (укупно их је осам) сликају доживљаје из непосредног поратног времена и обједињене су темом борбе Озне и Удбе са преосталим противницима победничке идеологије. У мноштву екстеријерских сцена „лова“ на непријатељске елементе, који се углавном завршавао неуспешно помаља се простор Источне Србије. Та димензија стварности је примарна, често сведена на регистровање постојећих односа између јунака и збиље, до веристичке огољености, без битне унутрашње условљености (Недић 2002: 124). У њој не постоји обједињујућа нараторска инстанца нити повезујући јунак, а поменута тема и простор збирку чине компактном. Доминира свезнајући приповедач, али је курзивом јасно наглашено и присуство друге наративне перспективе – свести јунака. У неким приповеткама се готово ритмично смењују исказ наратора и унутрашњи глас јунака („На мосту“, „Обична тајна“, „Ветар“). Једино се у причи „Умор“ јавља конкретан хомодијегетички наратор – младић, учесник у „лову“ на чланове банде који пљачкају. Догађаји су предочени из личног искуства и исказани „ја“ формом која, с времена на време, бива замењена „он“ формом. И у осталим приповестима перспектива унутрашњег гласа углавном

припада младим људима и из ње се проблематизују смисао и сврха крвавих обрачуна и трагичних исхода након званично окончане ратне голготе. Свест младих људи, натопљена комунистичком идеологијом и револуционарним идеализмом, судара се с крвавим сликама губитка живота и покушава да помири идеју и стварност, али и да разуме њихову опонентност. Опорим наративним гласом говори се више о последицама рата, него о рату самом и отвара питање смисла револуције и идеолошке борбе (Недић 2012: 231). Збирка *Кривудава река* најављује Павловићево *антилирско и антисимболично виђење живота* (Недић 2002: 132), карактеристично за готово целокупно прозно стваралаштво аутора. Истовремено, у тој приповедној прози Недић види зачетак најзначајнијих стилско-морфолошких особина и литерарних средстава реализованих и у каснијој прози (хомодијегеза, монолог, писма, дневници, поливалентна форма, полифонија). Садржај приповетке „Легенда“ својеврсна је скица догађаја репетитивно развијених у делима *Расло ми је бадем дрво* и *Вашир на Светог Аранђела*. Повезаност простора, јунака и мотива условила је да се роман *Расло ми је бадем дрво* и приче из збирке *Кривудава река* нађу у књизи број два под насловом *Расло ми је бадем дрво и друге приче*. У циклус *Дивљи ветар* ушло је свих осам прича из прве збирке *Кривудава река* и четири нове („Земља“, „У освит“, „На мосту“ и „Вртлог“).

Дневник непознатог, објављен 1965. године, књига је која тематски и хронотопски у истом правцу опредељује циклусну стваралачку визију. *Дневник непознатог* Павловић смешта у другу књигу циклуса, уз *Расло ми је бадем дрво* и *друге приче* из прве збирке *Кривудава река*.⁶⁴ Новела *Дневник непознатог* има прстенасту структуру, причу у причи, чиме је постигнута „временска дубина“, па се може посматрати и као краћи роман.⁶⁵ Оквирна прича смештена је у Источну Србију (близина Врановца), глас припада хетеродијегетичком приповедачу. Професор

⁶⁴ Поред краћих романа, *Расло ми је бадем дрво* и *Дневник непознатог*, у другој књизи налазе се и следеће приче: „Земља“, „У освит“, „Плакат“, „Кривудава река“, „Ветар“, „Обична тајна“, „Умор“, „На мосту“, „Сељаци“, „Два милиционара“, „Вртлог“, и „Легенда“. У циклус *Дивљи ветар* ушло је свих осам прича из прве збирке приповедака *Кривудава река* (1963) и четири нове („Земља“, „У освит“, „На мосту“ и „Вртлог“).

⁶⁵ Павловић у *Diarium–у I Дневник непознатог* одређује синтагмом „мали роман“ (Павловић 4 1999: 69). Марко Недић у књизи *Основа и прича* поменути Павловићеву прозу жанровски сврстава у роман. (Недић 2002: 116)

геологије путује аутомобилом у град З. како би на Рударском факултету одржао испит; снажно невреме приморава га да ноћ проведе у кући непознате старице, где проналази две ђачке свеске: „једну плаву, изломљених корица; другу жућкасту, избледелу и сасвим отрцаних корица“ (Павловић 2 1993: 238). У свескама су дневнички записи непознатог младића, оболелог од туберкулозе, и професор проводи ноћ читајући их. Радња оквирне приповести траје од сумрака до свитања, помера се из екстеријера у ентеријер и обрнуто. Оба дијегетичка нивоа обухватају непосредну послератну стварност (средина 20. века).

Дневник несрећног, оболелог младића, садржи описе догађаја из Београда (где борави као студент), родног села⁶⁶ и из санаторијума за плућне болеснике у Словенији. У унутрашњој приповести појављују се ликови који ће касније, из различитих фокуса, бити значајно дорађивани (попут Вука Бабића). Јунак из примарне приповести функционализован је у оквиру познате технике пронађеног рукописа, карактеристичне за традицију романтичарске приповетке (Брајовић 1995: 88). Он је „гласник“ који покушава да пренесе део нечије аутентичне стварности. Читање у неколико наврата бива прекинуто (нагла промена наративног нивоа) како би јунак из оквирне приповести, у функцији лика рефлектора, у размишљањима о прочитаном и са евидентном емпатијом, премостио јаз између два света: света здравих и света болесних. Тематску основу романа *Дневник непознатог* чине приказ неусклађености поменутих светова, страх од смрти и запитаност над телесном трошношћу. Професор, који се креће добро познатим путем, мора да „исклизне“ са утабане стазе како би могао схватити да је болест застрашујући пут у непознато. Роман је, што ће показати наша каснија истраживања, настао на темељима искуствене грађе и у транстекстуалној комуникацији са Павловићевим дневничким записима. На крају, *Дневник непознатог* у унутрашњем дијегетичком прстену заговара форму која постаје поетичко опредељење, односно дневник преузима значење наративне истине која тежи да буде интимна, а истовремено, када је неопходно, и у супротности са историјском истином.

⁶⁶ На посредан начин, асоцијативним поступком, наговештава се читаоцу да би то могло бити село Зјапина: „Тополе ме подсећају на Зјапину и њене обале.“ (Павловић 2 1993: 249)

Роман *Лутке*, објављен 1965. године, представља „синтетизовање искуства и надоградњу концепта“ опуса у настајању (Игњатовић 1981: 139). У оквиру циклуса *Дивљи ветар* роман је објављен под насловом *Лутке на буњишту*, у трећој књизи. Павловићеви записи непосредно говоре о мотивацији промене наслова.⁶⁷ Писац је имао намеру да престилизује изворни текст, а ликове, развијане и у каснијој прози, учини што уверљивијим и рељефнијим. Престилизација и дорада ликова завршене су 1990. године, о чему сведочи запис од 10. X 1990: „Најзад завршавам прераду *Лутака*“ (Павловић 5 1999: 179). Нова верзија објављена је 1991. године под насловом *Лутке на буњишту*.

У роману *Лутке на буњишту* радњом је обухваћено мноштво јунака, али се не издваја главни. Ликови су груписани у породичне кругове (Првановићи, Бошкови, Васовићи, Мићовићи, Лазаревићи, Драгојевићи, Полачек и Бојовићи) или су, на неки начин, везани за поменуте породице (као комшије, подстанари, истражитељи). Радња се одвија у урбаном простору (Београд), у скученом ентеријеру, сведеном на зграду у Лубничкој улици број 22. У ретроспективним сегментима простор је шири, односно, догађаји приповедног времена везују се за зграду и њене станаре, а збивања исприповеданог хроноса за топосе Источне Србије.

Динамика радње постигнута је сажимањем времена и поступком темпоралних „исечака“ (у оквиру *ширег збивања у једном дану, у једној кући, од пет ујутру до поноћи*) (Игњатовић 1981: 139). Павловић прецизно одређује приповедно време: „среда, 3. октобар 1951.“ Временске одреднице су међе, маркери визуелног и садржајног разграничавања драмски згуснутих догађаја, додатно насловљених („5 часова, јутро“: *Неко мора да буде први*; „5 часова, 15 минута“: *Рађа се дан*). Зграда је „урбани симбол“ и „експериментални полигон“, „и јесте и није нека врста пансиона

⁶⁷ „27. II 1988.

[...] Радо бих овај свој роман-првенац прерадио и у поменутом циклусу га објавио под новим насловом: *Лутке на буњишту*.“ (Павловић 4 1999: 69)

„26. VIII 1990.

Већ половину *Лутака* остављам за собом: прерађујем стара поглавља, уграђујем нова, покушавам да бледе личности учиним живописнијим, а незанимљиву радњу – интересантнијом. Највише се трудим око књижевних јунака чијом сам се животном историјом бавио у каснијим књигама: хоћу да их у *Луткама на буњишту* укореним што дубље.“ (Павловић 5 1999: 146)

Вокер“ (Игњатовић 1981: 140). Јунаци су становници зграде, читав један затворени свет, као у Нојевом ковчегу (Стојадиновић 2010: 172).

Приповедачки глас припада свезнајућем наратору (хетеродијегетичка приповедна перспектива), али су догађаји и животна стварност обликовани вишеструком унутрашњом фокализацијом и техником тока свести, мада без значајне тенденције да се изађе из оквира једноставног регистрања елемената стварности и без тежње да се она проблематизује. Према мишљењу Марка Недића, мултипликовањем фокуса уметник тежи да представи комплексност живота у једној типичној урбаној заједници (Недић 2002: 128). У наративном поступку сви ликови и мотиви имају углавном равноправну позицију, па је тешко на основу само неколико истакнутијих мотива прецизно дефинисати тематику. Ипак, најсажетије, она обухвата следеће проблеме: немогућност и недостатак комуникације у урбаној заједници, човек у „нигдини“ након одбацивања патријархалне заједнице, неусклађеност личног са општим, урушавање револуционарних идеала и, најзад, слика човека несрећног, незадовољног, уморног и болесног у условима новог градског живота. Јунаци су различитих занимања (настојник, домаћица, лекар, железничар, студент, ученица, професор, генерал, службеник...), па роман представља својеврсну социјалну карту послератног друштва. Нарочито је истакнут мотив трагања за „државним непријатељем“, које је окончано криво и трагично, чиме је роман *Лутке* најдиректније повезан са збирком приповедака *Кривудава река* (Недић 2002: 116). Унутарпородични односи су напети, поремећени, обележени нетрпељивошћу и ривалством и одвијају се у атмосфери агресивности беде, прљавштине и устајалог ваздуха који прераста у лајтмотив и метафору коначног гушења човекових нада.

Павловић, у разговору са Михајлом Пантићем, дефинише значај романа *Лутке*: у њему је „заметак“ циклуса *Дивљи ветар* „са првим профилима Благоја Јотића званог Блашко Хемингвеј, и Вука Бабића, легендарних официра Удбе из (измишљеног) Сејменског дола“ (Павловић 1990: 202). Осим поменутих јунака, у *Луткама* је предисторија значајног женског лика – Соње Спалајковић, касније Бабић.

У том роману она је студент медицине и једино у њему портретисана без наглашене еротичности:

„Соња Спалајковић, студент медицине – мршава црнопута девојка средњег раста, лица узаног и засведеног високим, заобљеним челом.“ (Павловић 3 1993: 24)

Приказана је у својој младалачкој заљубљености у Вука Бабића (парадоксално, шекспировски, изниклој из првобитне мржње), готово наивно и чисто, без оне похоте која у каснијој прози постаје њено суштинско обележје. Њено класно порекло је само регистровано, као и „окидач“ за потпуну трансформацију у лик бескрупулозне заводнице препуштене вечитој глади тела:

„Догодило се то с јесени хиљаду деветсто четрдесет и девете, када су јој момка, јединог мушкарца којег је волела, ухапсили као информбировца.“ (Павловић 3 1993: 24)

Поменути једини мушкарац кога је волела је Миодраг Јотић звани Жућа (шира димензија приче садржана је у роману *Вашар на Светог Аранђела*). Поред Соњиног лика рељефно су развијени и „учињени живописнијим“ ликови Вука Бабића и Благоја Јотића. Треба поменути и лик војводе Ђорђа Ђерговића Граничарског (и опис његове смрти) за који се везују неки догађаји у прози насталој после романа *Лутке*.

Кључни проблеми друштвене заједнице и процеса урбанизације, те сукоба колективног и личног морала после Другог светског рата, наглашени у роману *Лутке*, широко су обрађени у роману *Задах тела* (Недић 2002: 128). Осим истоврсне проблематике, романе *Лутке* и *Задах тела* повезују и исти ликови. Сима и Ержебет Првановић у *Луткама* приказани су пролептично, на крају животне стазе, већ спутани трошним телом и болестима. У роману *Задах тела* остварују се као наратори и приповедањем захватају целокупну животну и породичну историју.

Роман *Лутке*, дакле, можемо посматрати као „заметак“ циклуса *Дивљи ветар* на основу три кључна аргумента: ликова које Павловић касније додатно развија и

чију функцију усложњава (постају наратори, писци дневника и мемоара или на други начин доминантни); континуиране повезаности свести неких јунака са просторима фиктивне географије (асоцијативно и рефлексивно) и, на крају, на основу чињенице да су се наговештена друштвена и етичка проблематика овог романа развијале и у другим, потоњим књижевним формама Живојина Павловића.

У периоду од 1967. до 1976. године Павловићев књижевни рад био је посвећен краткој приповедној форми. Објављује три прозне збирке: *Две вечери у јесен*, приповетке (1967), *Циганско гробље*, приповетке (1972) и *Ветар у сувој трави*, новеле (1976). У оквиру циклуса *Дивљи ветар*, приповести из збирки *Две вечери у јесен*⁶⁸ и *Циганско гробље* обједињене су у књизи број четири, насловљеној *Сејменски до*, и књизи број десет, под насловом *Кругови*, а *Ветар у сувој трави* налази се у књизи број шест, заједно са романом *Траг дивљачи*.

Књигу *Две вечери у јесен* чини проза са аутобиографским слојем који је условио и избор приповедача. Нешто пре Кишових *Раних јада* (1970), Павловић у књижевној фикцији примењује технику обједињујућег наратора краћих приповести у лику дечака који сублимира сопствена искуства. Дечаков глас и фокус остварују психолошко и језичко јединство наратије у чијем је средишту стварност као „скуп тајни које треба открити самоме себи да би се пронашло властито место у свету“ (Недић 2002: 125). Нарочиту уметничку вредност те књиге Марко Недић види у двострукој доживљајној перспективи, у готово невидљивој граници између времена самог догађања и тренутка саопштавања догађаја,⁶⁹ у финој наративној и психолошкој дистанци у односу на догађаје које је дечак наратор регистровао и истовремено формирао став о њима (Недић 2002: 125).

Проза *Две вечери у јесен* је тематски и структурно компактна. Приповеда о деци у рату и садржи слике рата рефлектованог у свести дечака (Мирковић 1993: 261), али и „локалне теме“ (Игњатовић 1981: 141). Као главни мотиви истичу се:

⁶⁸ За приповедну прозу *Две вечери у јесен* Павловићу је додељена награда „Исидора Секулић“.

⁶⁹ „Зато је време догађања најчешће исписано у перфекту, а не у презенту. Реченица из приче ‘Сабља’: ‘Сад сам био сам’ карактеристичан је пример нараторове двоструке перспективе, посредне и непосредне, из које говори о свом искуству рата. Граница између прошлог и садашњег готово је не приметна у његовом исказу, али његово постојање је изгледа нужно код Павловића да би било могућно причање.“ (Недић 2002: 125)

детињство, рат, прва еротска искуства, страдање, збегови, насиље и смрт. Приповеда се у првом лицу, непосредно и, чини се, недоречено, из позиције једне дечачке свести која сазрева у катаклизмичним условима, „на периферији ратног кошмара“ (Мирковић 1993: 261), у варошици Источне Србије. Исприповедане су згоде и незгоде вршњака, једно „збирно“ детињство на фону психозе метежа, погибија и бежања. Дечакова прича „васкрсава митску и фолклорну боју и енергију ероса, прати бруталност и насиље – битне компоненте низа приповедних ситуација“ (Игњатовић 1981: 141). Лик дечака развија се постепено, од наратора до резонера, из приче у причу слаже се мозаик његовог портрета и „изоштравају му се опсервације“ (Мирковић 1993: 262).

Критика запажа да је збирка *Циганско гробље* у тематском, просторном и временском погледу најхетерогенија Павловићева књига (Недић 2002: 112). Хронотопски захват је широк: ратно време, поратно и савремено доба, а јунаци се крећу простором од Врановца до Београда, затим по теренима послератних радних акција. У збирци тек најављена, просторна дистинкција у потоњим романима добија потпуну реализацију. Приповеда се и у првом и у трећем лицу, са елементима ретроспекције и новим темама: сукоб са Информбироом и студентски немири 1968. године. Критички се осветљава револуционарна идеологија као стратегија диктатуре и насиља (Сребро 1990: 220). Међутим, иако су јунаци и наратори из *Циганског гробља* укљештени између историје и идеологије и жртвују „садашњост“ зарад „светле будућности“, они нису само и једино то – друштвена бића. Обележени су и условљени и етиком и генетиком, ирационалношћу и нагоном:

„Заправо, могло би се рећи: иако у овим причама писац слика човека-маргиналца у преломним временима, он његову природу, као и разлоге његовог удеса, не изводи из спољашњих околности.“ (Сребро 1990: 221)

Чудо егзистенције прати чудо језика – говорни идиоми и карактеристични источносрбијански дијалекат. Језик постаје „отеловљени живот који је прича“ (Сребро 1990: 221). Тематиком, простором, дијалектом, донекле и техником

документарности и нелитерарним уметцима (посмртнице и епитаф у приповеци „Hobby“), наративни садржаји ове збирке приближили су се идејним замислима о циклусу *Дивљи ветар* и у коначној реализацији добили своје место у књизи број четири, под насловом *Сејменски до*.

Сејменски до обједињује све приче које су тематиком, радњом или јунацима везане за фиктивну топографију и топонимију (Врановац, Сиоково, Зјапина) чинећи још један карактеристичан геопоетички простор у српској књижевности. Теме и догађаји бирани су у складу са оним што би по природи ствари могло бити у жижи интересовања младе особе и њеног искуственог поимања света. И када се о неком догађају говори након значајне временске дистанце, приповедачева свест чува импулс младалачке импресије. У приповеци „Таван“ субјективни приповедач након четрдесет година говори о доживљају сексуалног чина из доба када је био седамнаестогодишњак. Таван, скровито и тајно место одакле посматра своју професорку у суседној кући, открива му сексуални чин као нешто гадно и забрањено, и због тога скривено од очију јавности. Осећање гађења, естетика ружног, усуд тела, сексуалност као одвратност, прерастају у мономотив.

У приповеци „На Зјапини“ тематика се проширује на сексуално насиље међу вршњацима, а приповедач сагледава случај из перспективе жртве. Младалачки доживљај телесне љубави, осим гађења, везује се и за мотиве љубавне издаје („Мој брат“), инцеста („Легенда о Тодору Пиперу“), болести („Bellissimo, Белисимо“), опасне адреналинске авантуре („Мост“, „Прва љубав“), чак и за мотив непосредне близине смрти („Сабља“).⁷⁰ У *Сејменском долу* нема женског лика са нараторском функцијом или улогом фокализатора. Лик Соње Спалајковић обликован је у приповеци „Летњи будилник“, а Горњак и Вук Бабић имају посебно место у приповеци „Питање“. Поменута приповетка значајна је не само због обликовања фреквентних јунака циклуса, већ и због неговања дијалекатског говора и увођења наратора (поп), што је и поетско и стваралачко тежиште целокупне Павловићеве прозе. Дијалекат, техника филмског кадра, криминалистичко-љубавни заплет и слика

⁷⁰ Приповетка „Сабља“ ушла је *Антологију српских приповедача XIX и XX века* (1999), коју је сачинио Мирослав Јосић Вишњић.

социјалних и друштвених промена у поратном периоду (пре свега статусних), структурни су елементи приче „Фарма за фазане“ у којој се тема о нестанку младог официра Селимира Лазовића мајсторски развија у нарацији црквењака из Врановца. Из љубавне издаје израста љубомора, из љубоморе – злочин, масакр у до тада невиђеном облику на просторима Источне Србије.

Двострука доживљајна перспектива примењена је и у прози под насловом *Ветар у сувој трави* (шеста књига у циклусу *Дивљи ветар*). Постигнута је техником бинарног наративног нивоа, преплитањем два гласа који наизменично говоре о истој теми са идентичном мотивском структуром приповедних целина, и са готово идентичним ставом у односу на садржај исприповеданог. Први глас припада свезнајућем приповедачу (објективизирано казивање), други, визуелно означен курзивом, припада млинару Божидару Радулову, који приповеда у првом лицу множине („ми млинари“; „седимо тако“...), „ја“ форми и „он“ форми, али увек наглашено субјективно. Прича Божидара Радулова има дијалекатска обележја и заправо је унутрашњи монолог. Све што је предмет нарације хетеродијегетичког приповедача, поновљено је у хомодијегези Божидара Радулова, допуњено личним ставом, виђењем и коментаром. Наративни нивои се наизменично смењују и садрже развијене дијалогске облике, а хомодијегеза – и лирске елементе (емоције, снови, тужбалица). Углови посматрања оба казивача, када се представља непосредна стварност, „тек су искошени, односно тек мало различити, готово само у мери у којој такву искошеност мора да подразумева један објективизиран и један субјективизиран начин представљања“ (Велмар-Јанковић 1988: 284). Светлана Велмар-Јанковић запажа да два типа говора изражавају међусобно сродан ток размишљања, обликован сродним сликама и идентичним избором лексема и синтагми:

„Павловић омогућава свом наратору и свом субјекту да догађаје у садашњости прате, истовремено, из часа у час, а омогућава им и нешто необичније: да имају истовремено сећање на исте догађаје у прошлости које виде и исказују различито.“ (Велмар-Јанковић 1988: 283)

Ветар у сувој трави садржи седам структурних целина са јединственим хронотопом – Сејменским долем, непосредно после завршетка Другог светског рата. Послератна стварност и нови друштвени односи (штрајк млинара, студентске побуне) теме су приповедака те збирке у којима је наглашена опозиција село – град. Предмет бинарне нарације су млинари и штрајк у Штрпчевом млину, село угрожено урбанизацијом и индустријализацијом, сукоб двеју култура и два морала. Раслојавање патријархалне породице наговештено је кроз причу о Милицы и њеном тешком животу уз мужа Реброњу. Видоје Јотић, звани Реброња, стожерни је лик саге о Јотићима, трагичан као и браћа му, Благоје и Миодраг, слаб пред пороком алкохола и немоћан пред усудом неплодности. Идеализација Миличиног лика започета у тој прози, у роману *Вашир на Светог Аранђела* наставља се креирањем њене савршене женствености и изузетних моралних одлика.

С наглашеном емпатијом, Божидар говори о несрећном и мучном Миличином животу, о безгласном трпљењу батина, усамљености и тешком раду, о безобразним погледима и још безобразнијој мушкој опклади из које Милица излази као губитник, а Реброња се још више затвара у љуштуру порока. Будући да Божидар у неколико наврата говори и о личном породичном слому (син Влатко се одриче оца зарад жене сумњивог морала, извршава убиство и сукобљава се са властима), емпатија је последица истоветног бола због неостварених односа са ближњима и урушавања брачних темеља (жена отуђена од колективног морала сигуран је услов коначног краха породице).

У прози *Ветар у сувој трави* појављује се и лик младог Аљоше Јотића, сина Благоја Јотића, што је од секундарног значаја. Он сељаке, невичне учествовању у класном бунту званом штрајк, идеолошки „обучава“ преносећи им сопствена искуства учешћа у студентским демонстрацијама. Студентска побуна је део искуствене грађе коју Павловић уметнички трансформише и у каснијој прози, развијајући Аљошин лик и усложњавајући његове функције (*Расло ми је бадем дрво, Лов на тигрове, Траг дивљачи, Вашир на Светог Аранђела*). Такође су нарацијом, у форми сажетог приказа, обухваћени догађаји везани за трагично раслојавање породице Јотић (Благојева прељуба, смрт близанаца, Боринкино лудило, бекство у

град, Жуфино хапшење и самоубиство, баба Бонкина самоћа...). Поменути догађаји најављују тематику будуће прозе, из фокуса самих јунака и у разноликим жанровским формама.

Приповедни садржаји постављени су у двострукој компарацији. Прво, пореде се садржаји по сличности на нивоу наративних гласова (све је испричано два пута, из два фокуса и различитим језиком); друго, компарирају се садржаји на основу дистинкције „некад“ и „сад“ (жена, природа, село). Прошлост је идеализована а садашњост неподношљива и угрожавајућа:

„Све ни је мање. Нема више они стари Зјапинци. Село ни преплављују торлаци и Цигани коритарни. Изумиремо. Поједоше вароши овај народ.

Вароши и градови.

И њиов отров.

И њиов слас...“ (Павловић 6 1993: 88)

Наслов новеле „Ветар у сувој трави“ метафоричан је и значајан за разумевање семантичког слоја дела. Односи се на посредно изречено животно искуство Божидара Радулова: „да сваки људски живот само шушне па нестане као *ветар у сувој трави*“ (Велмар-Јанковић 1988: 285).

О томе колико човека промене градски услови живота сведочи роман *Задах тела* (1982). Тим делом почиње, и развија се, у наредних десет година, Павловићев рад на романескној форми. Јунаци романа *Задах тела* су чланови породице Првановић, потомци Првана Петковог. Од Првана се развија лоза Првановића, а од брата му Јоте Петкова Бугарина развила се лоза Јотића. Већина чланова породице остварује се у овој прози истовремено у нараторској и наратерској функцији. Полифонија обухвата шест хомодијегетичких наратора. Наративни оквир препуштен је најстаријим члановима породице – Ержебет отвара приповест, а њен муж Сима Првановић је затвара. Исповести казују и њихови синови, Александар (Шањи) и Бора Маџар, као и унуци, Душица и Славољуб. Свака исповест апострофира свог наратера, особена је у језичко-стилском смислу (дијалекти, жаргон, вулгаризми); неке су и

формално другачије (Душичине епистоле, Славољубова телефонска комуникација). Коначни судбински исход Симе Првановића и његове жене Ержебет познат је из претходног романа, *Лутке. Задах тела* читаоца враћа у њихову младост, у брачне године проведене на шлепу и таласима највећих српских река, уз сталну муку родитељства и подизања четири сина.

Сви приповедачи говоре о личним, пре свега породичним, трагедијама, о узроцима мимоилажења и међусобног неразумевања. У фокусу су брачни сукоби, прељубе, порази и отуђења. Елементи радње и у овом роману приказују се из двоструке перспективе: оно што се десило некада и оно што је тренутни доживљајни чин. Обе перспективе припадају савременом добу, а простор је врло широк: Београд, Врановац, Зјапина, Словенија, Голеш, Јесеница. Доминира, ипак, урбана средина (Београд) и савремени ритам живота. Судар два света и два морала, проблематика новонастале друштвене заједнице најављена у *Луткама* и наглашени опозит село – град у *Ветру у сувој трави*, у роману *Задах тела* добија своју пуну реализацију. Сима и Ержебет се суочавају са чињеницом да су бракови, а самим тим и животи, њихових синова дубински разорени, а најмлађи чланови породице немају ни у перспективи брачне варијанте и идеју продужетка лозе.

Усудом тела и задахом греха вођена је већина јунака романа. Немоћ пред зовом телесности разлог је неизбежних трагичних судара. Жена савременог друштва више нема стожерну патријархалну улогу, она иде за појудом (снаје Ружа и Цеца), често под изговором да је избор животног пута егзистенцијално условљен и оправдан, али и без изговора, свесно подривајући породичне темеље. Ако није вођена усудом тела и порока (снаје Велинка и Горица, унука Душица), онда је њиме вођен неко ближњи (муж, син или брат), па раслојавање породичног живота представља неминовност. Шањијева породица се распада због његове прељубе са комшиницом. Неспреман за самачки живот и скрхан болом, он је паралисан и заробљен брижним мислима о својим малолетним кћерима. Шањијев брат Боривоје, железничар на линији Београд – Врановац, готово немоћно посматра лакомислене и неморалне поступке своје жене, због чега трпе сви, а највише синови (један је болестан а други израста у деликвента). Трећи брат, Адам Првановић, очувању породице и личном

миру подређује и своје достојанство мушкарца (Недић 2002: 120), а Велимир алкохолном и агесијом убија брачну везу са Горицом.⁷¹ Унука Душица, изморена тешким траумама у детињству,⁷² окреће се Богу и животу изван савремених токова, а њен брат Славољуб⁷³ једину перспективу налази у беспућима европских градова, где се дрогиран одаје хомосексуалној проституцији.

У роману *Задах тела* проблематизовани су неспоразуми међу генерацијама и унутаргенерацијски сукоби као продукти савременог стила живота. Првановићи су дошли у Београд из Источне Србије и суочили се са новом културом и новим моралом. У основи свих шест прича је тема индивидуалног превладавања судара двеју култура. Јунаци су грубо распети између култа породице, која се сагледава као једина гаранција биолошког и моралног опстанка појединца, и (не)могућности испољавања индивидуалне слободе појединца у породици (Недић 2002: 117). Наратори сагледавају сопствене драме које се одвијају на позадини социјалних потреба и нагона. Естетику ружног, насилне сексуалне односе и еротску глад као знак недосегнуте личне слободе Живојин Павловић види као кључне проблеме савременог живота у којем је човек одустао од побуне (Недић 2002: 124). Савремени човек подвојен је психолошки и етички зато што се одвојио од колективног морала, а да лични претходно није успео да изгради. Роман *Задах тела* је модерна полифонија о пораженом и побуни невичном човеку у новој друштвеној заједници.

Три године после *Задах тела* Павловић објављује роман *Они више не постоје* (1985). У тематском смислу, тај роман је комплементаран са осталим приповестима из саге о Јотићима, а истовремено представља потврду разнородности књижевних поступака Живојина Павловића. Роман се може условно посматрати као историјски, јер нема за циљ историјску реконструкцију, већ индивидуалну књижевну пројекцију догађаја (Мирковић 1996: 220). У оквиру циклуса *Дивљи ветар* налази се у првој књизи, заједно са романом *Ланот*.

⁷¹ Горица је епски идеализована из фокуса свекра Симе Првановића, а у фокусу младог Славољуба страна Горица је вишегодишњи предмет пожуде.

⁷² Мајчине прељубе и бекства из породичне куће на Голешу, убиство оца које се десило пред њом и рањавање мајке, рањавање у хотелу у покушају да заштити брата Славољуба, силовање у болници, братовљево отуђење и немар.

⁷³ Славољуб је парадигматичан пример апсолутног негирања патријархалног смисла живота.

Улога наратора додељена је Живадину Јотићу, резервном потпоручнику који учествује у борбама за одбрану Београда од аустријских и немачких трупа, у јесен 1915. године. Приповедање је у првом лицу и обухвата трагичне и динамичне догађаје из неколико дана војевања за Београд, али и догађаје из даље прошлости, асоцијативно призване и везане за просторе Источне Србије, одакле је пореклом Живадин Јотић.⁷⁴ Кроз свест и фокус наратора преломљена су сећања из детињства, искуства сусрета са европском културом и драматични доживљаји тренутне ратне стварности. Обухваћено је мноштво ликова (именованих, безимених, са надимцима, познатог и непознатог порекла), неки су само скицирани као део слике општег хаоса у порушеном и опустошеном граду, а неки рељефни, значајнији за резонерску перспективу наратора (мајор Гавриловић, Александар Трајковић, Сара Штерн).

Живадин Јотић приповеда пред смрт, али није изванредан тренутак у ком ће се она десити. Док око њега гине силан свет, и војска и цивили, сваки преживљени и проживљени тренутак испуњава причом. Прича се не спутава, језик „рачуна на пренапрегнутост значења“ (Мирковић 1996: 220), синтакса је развијена и обухвата наратију, дескрипцију, евоцирање и тумачење. Дијалога нема, јер драма рата прети да измакне у миметичком чину. У роману *Ланот*, којим се затвара сага о Јотићима, Павловић једном поглављу даје наслов: „Сима Јотић казује пред смрт“. Симино казивање (непосредно пред стрељање 1944. године) у том роману ритмички је и стилски другачије, али очигледно да је за Павловића био провокативан феномен људске свести у сусрету са блиском смрћу, у „граничној ситуацији“ из које приповеда. Са друге стране, могуће је претпоставити како је Павловић имао стваралачку намеру да већину својих јунака формира и као нараторе. Тако је, као поетичко начело, изведено казивање двојице браће пред смрт, у два светска рата.

⁷⁴ Живадин Јотић је син Светислава Тисе Јотића (1863–1914) и Перке Калчине о којима је у Аљошином родослову у роману *Ланот* записано: „Њихов брак је био плод тајне, скривене љубави као код Ромеа и Јулије [...] нешто се десило, те им је од тог тренутка живот текао сваки на своју страну: Тиса је скитао и копао бунаре, а Перка гајила децу. (Умрла је 1921. од црног пришта.) Пород им је умирао рано – сав, осим Симе учитеља. Он је доживео лепу старост (65). И можда би још био жив да га Немци нису стрељали у Јајинцима.“ (Павловић 1 1993: 119) Дакле, Живадин је рођени брат Симе Јотића који ће такође добити улогу наратора у роману *Ланот*, али се чини спорном информација о месту Симине смрти, јер у његовој приповести у *Ланоту* помиње се нишки логор. Својеврстан „заборав детаља“ својствен је Живојину Павловићу.

Живадин Јотић је упечатљив као јунак и јединствен као приповедач. Његова нарација лишена је дијалекатских одлика. Ментална збивања, многобројна и снажна, увек су активирана претходним чулним доживљајима. Живадин причом обухвата више женских ликова, међутим, сексуалност није наглашена и њихове улоге су епизодне, осим када је реч о лику мајке – он је типизиран и прераста у симбол.

Историјски догађај као тематско тежиште претпоставља увођење историјских ликова. Павловић, клонећи се замке историјске реконструкције, форсира само лик мајора Драгутина Гавриловића и то у уметничкој транспозицији заснованој на принципу контрастирања. Гавриловић је обичан човек, смртник, у границама сопствених моћи, спутан телом и слабостима, али и епска фигура, херојски тип вође. Обе стране његове личности најснажније су изражене у маестралној сцени ноћног преласка преко Саве на територију надмоћнијег непријатеља.

У казивању Живадина Јотића има рефлексија о ратовању, патриотизму, о српском народу и страдалништву за слободу, политичким односима са Европом кроз историју и европским културним вредностима. У поменутих рефлексијама уочава се резонерска семантика, субјективна и особена. Ниједан од приповедача је касније неће поновити, неће јој се чак ни приближити. Зато је прихватљива критичка констатација да је роман *Они више не постоје* врло успешан „самоуверени експеримент“ (Мирковић 1996: 220).

Роман *Зид смрти* објављен је исте године када и *Они више не постоје* (1985). Проглашен је најбољим романом године и овенчан „НИН-овом наградом“. У оквиру циклуса *Дивљи ветар* позициониран је самостално, у књизи број осам. Пишчева одредница уз наслов (*омнибус-роман*) упућује на намеру да се помере границе и избегне жанровска нормираност, али се може разумети и као начин за оправдавање фрагментарности, јер роману недостају композициона чврстина и мотивисана повезаност семантичких целина.⁷⁵ Хомологна структура и асиметрична композиција

⁷⁵ Душица Милановић у разговору са Живојином Павловићем 1986. године (у „Књижевној речи“) истиче: „Много сте јачи у фрагментима, у сликама, него у композицији.“ (Павловић 1990: 172) Са изнетом констатацијом писац се сагласио, наглашавајући опојну могућност склапања целине на принципу једва препознатљивих асоцијација, могућност којој подређује свој стваралачки импулс. Речју, филмска техника је код Павловића често израженија од иманентно књижевне.

могуће су последице потребе писца да садржај прилагоди типу живота и духу времена балканског менталитета који се опире свакој врсти норме.

Зид смрти је роман са савременом тематиком и у начелу постављен на темељима већ назначеног и стваралачки оформљеног света, на шта упућују топографске одреднице (Врановац, Зјапина, Голеш) и јунаци (Вук Бабић, Благоје Јотић, Милица, Горњак, војвода Граничарски). Скицирани догађаји (и ликови) из романа развијени су у каснијој прози (*Лов на тигрове*, *Траг дивљачи*, *Вашар на Светог Аранђела*): улазак Вука Бабића на белом коњу у ослобођени Врановац, Аљоша као ловокрадица и бунтовник на Голешу, сукоб четника и партизана у којем четници користе заробљене младиће као живи штит, нимфоманске авантуре Вукове жене Соње Спалајковић.

Радња романа одвија се на два просторна поља: у приповедном тренутку у Београду, на Дорћолу, и на просторима Источне Србије (Врановац и Зјапина) када се казују прошли догађаји и сећања. *Зид смрти* обухвата ратне догађаје и савремени живот у социјалистичкој Југославији. Приповедач је екстрадијегетички, али се тачка гледишта помера ка ликовима са наглашенијом наративном функцијом (Стеван, Љубинко, Павле Шарац, Баљак). Језик наратора је углавном стандардизован, а јунаци повремено користе дијалекат Источне Србије, зетско-јужносанџачки, икавско наречје, као и стране језике (пољски, италијански и немачки).

Највише наративног простора дато је причи о Стевану Арсенијевићу, па се условно може рећи да је он јунак романа. Радња почиње на Дорћолу, у кафани „Тимок“ где Стеван, бивши глумац, ради као снабдевач. Из Стевановог фокуса, техником развијених дијалога али и унутрашњих монолога, испричана је прича о несрећном слому једне уметничке амбиције, о драми појединца која је тек сенка велике драме света.

Лик и живот Стевана Арсенијевића обележавају породичне трагедије (смрт сина Зорана, брата Косте, прве жене Ванде и, коначно, у старости откривена истина о родоскрвном односу његовог брата са Вандом) и револуционарна делатност. Парадоксално, та делатност значајније обликује његов психолошки портрет и мотивише животне изборе. Казивање о Стевану компоновано је асоцијативним

везивањем догађаја из перспективе унутрашње фокализације. Стеван се прво присећа ближих догађаја, оних што су условили бекство у Београд, а онда, чешће и развијеније, догађаја из доба његове револуционарне активности. Његове глумачке амбиције унапред су осуђене на пропаст. У већ зрелом животном добу, сан о улози у Шекспировој драми *Краљ Лир* распршиће се у судару са комерцијално-идеолошким потребама друштва. Припрема представе *Краљ Лир*, којој провинцијски ансамбл очигледно није дорастао, одлаже се због снимања филма *Тимочки смо млади партизани*. Озлојеђени Стеван пише писма ратном другу и команданту, Вуку Бабићу, молећи га да својим ауторитетом спаси позоришну представу. Потпуно неочекивано, позван је да у филму игра управо лик – Вука Бабића. Случај додатно компликује инсистирање Уче (Видоје Бојчић), режисера филма, да Стеван неизоставно постане део тог пројекта. Стевана за Учу везују заједничка револуционарна војевања, идеализам, на крају и слом идеала. У ослобађању Врановца учествује и Стеван; видимо га и у сцени уласка Вука Бабића на белом коњу у град.

Вук је идеализован и једнодимензионалан; у карактеризацији Учиног лика више је рељефности. Стеванов однос према Учи учинио га је таквим. Њихови напрегнута дијалози о смислу уметничког стваралаштва садрже трагове ауторових искустава и опредељења, пројектована у Стеванов лик: страст према уметности, повезаност животних облика и естетике ружног, телесно као одвратно и гадно, рушење младалачких идеала, пнеумонија. Уча је преживео голооточки пакао, изашао „прочишћен“ и „адаптиран“, кичме потпуно спремне за захтеве нове друштвене заједнице. Стеван је немоћан и за побуну и за промену, вичан једино бекству. Одбија да игра лик Вука Бабића, дубоко свестан да не постоји више никаква веза између њих и бира бег у Београд где животари и троши своју старост као снабдевач кафане. Арсенијевић је симбол згасле ватре историјских идеала и пораженог појединца. Истовремено, у његовом личном паду оличен је општи пад културе, деградација и политизација функције уметности, њено свођење на рекламни идеолошки код и комерцијалну пропаганду.

Наративни фрагмент о Љубинку Манчићу није чврсто повезан са претходном причом. Кроз прашњави излог кафане, Стеван угледа Манчића; обојица зуре у

тробојницу њихану ветром и нагло, ничим мотивисано, предмет приповедања постаје Манчић. Прича о њему отвара се информацијом о награди коју треба да прими за достигнућа у научним истраживањима из области људске исхране – „хемикалија за утврђивање процента пестицида у месарским прерађевинама његов је проналазак“ (Павловић 8 1993: 197). Рад у Институту за примењену биохемију само је параван који крије лице несрећног, усамљеног и немоћног човека, аутодеструктивне нарави и настраног понашања.⁷⁶ У фокусу је његова опсесија Силвијом Форетић, плесачицом коју је упознао у Италији (Напуљ, Везув). Након повреде, она је постала инвалид и заувек престала са игром. Мисао на Силвију распирује његове настране сексуалне жеље⁷⁷ и агресију (неуспели покушај силовања Милице у Зјапину). У суштини, он је сексуално немоћан мушкарац,⁷⁸ и та ће га немоћ коначно одвести у лудило. Павле Шарац га проналази нагог, у локви воде, док му се „из кљунастих уста чују неразумљиве речи“ (Павловић 8 1993: 254). Сцена је лабава мотивација за фрагмент о Павлу. За филм *Тимочки смо млади партизани* он припрема музику и увежбава је са Баљком (момак са Звездаре) и групом „Атлантида“. Иако невелик, овај наративни део обилује бруталним сценама (оргијање, страдање у саобраћајној несрећи), интертекстовима⁷⁹ и једним готово филмским кадром у којем на Павла, због девојке, муњевито ножем насрће Деверић, сниматељ филма *Тимочки смо млади партизани*.

У завршном делу, у краћој причи о Драгоману Видаковићу и његовом сећању на Врановац, Вашариште и зид смрти, отвара се могућност јаснијег разумевања симболике наслова. Стиче се утисак да је Павловић структуру романа прилагодио типу живота и духу времена, те балканском менталитету који се опире свакој заокруженој норми. Зид смрти, огромна дрвена бачва, зјапи као провалија. Изазивач судбине на металном коњу симболизује савременог човека чији се живот свео на испитивање и померање граница (не)могућег. *Зид смрти* се може схватити као ризик

⁷⁶ „А они му пребацују што нема породицу и што не иде на утакмице. Називају га педером. Подсмевају му се јер косу преклапа преко ћеле [...] У кафане не залази. Телевизор није хтео да има, а од помисли на аутомобил спопада га мука.“ (Павловић 8 1993: 198, 199)

⁷⁷ Бруталан је опис сексуалног узбуђења над фотографијом силоване и убијене девојке.

⁷⁸ „Тада му се у свест кристалном јасноћом зари сазнање да он у свом животу никада неће ући у женску утробу. А да ће га и даље мучити та жеља.“ (Павловић 8 1993: 244)

⁷⁹ Лирска песма, тужбалица, народна епска песма и обимнији цитат из *Антологије модерног светског песништва* (без прецизног навода о каквом је издању реч).

живљења и као побуна Живојина Павловића против наметнутог поретка вредности у друштвеној заједници.

У деветој књизи циклуса *Дивљи ветар* налази се роман *Лов на тигрове*, објављен 1987. године. Књижевна критика одмах је запазила „комплементарност романа с приповедачким књигама (*Кривудава река*, 1963; *Две вечери у јесен*, 1967; *Циганско гробље*, 1972; *Ветар у сувој трави*, 1976; избор *Убијао сам бикове*, 1958) и романима (пре свега *Задах тела*, 1982; *Зид смрти*, 1985; *Они више не постоје*, 1985), али и са есејистичким текстовима („О одвратном“, 1972), дневничким записима и запажањима о филму“ (Мирковић 1996: 221).

Роман *Лов на тигрове* има сложену структуру. Павловић се „играо“ жанровима до те мере, да ствара утисак како су они у непрекидној међусобној борби. Мултижанровску структуру поменутог романа чине: пролошко-епилошки оквир, дневнички записи Аљоше Јотића, сценарио за филм *Гладијатори* (преименован у *Ударници*) и Аљошин недовршени роман о Богдану Јеленковићу. Дневник је носећа форма, у њему је романескно језгро испуњено интертекстуалним садржајима, цитатима и фуснотама.

Аљоша Јотић, најмлађи члан фамилије Јотић, у ранијој прози узгредно помињан, постаје главни јунак и најзначајнији наратор. У роману *Лов на тигрове* двострука је приповедна перспектива: хетеродијегеза приређивача у „Прологу“ и издавача у запису „Уместо епилога“, и хомодијегеза у дневнику главног јунака. Важно је поменути да је за обликовање Аљошиног лика Павловић користио искуствену грађу. Аљоша је, баш као и аутор романа, наклоњен филмској и књижевној уметности. Он показује нараторски таленат у дневничким записима, али и у роману,⁸⁰ примењујући технику модерне психолошке прозе и романа тока свести.

Радња романа одвија се у Сејменском долу, на планини Голеш, простору доминантном у више Павловићевих дела. Напустивши студије и Београд, Аљоша Јотић долази у родни крај да ради као келнер, у новом хотелу „Дијана“ на Голешу. Живи бахато и порочно, непрестано се сукобљавајући са друшвеним нормама

⁸⁰ Особена техника „романа у дневнику“ аналитички је предмет посебног поглавља.

(ловокрадица је и самотњак). У односу на ликове раније прозе, у обликовању тога јунака Павловић је отишао и дубље и даље, постепено га претварајући у најупечатљивији од свих фикционалних фигура свога опуса. Речју, док је у ранијој прози сагледаван углавном споља, фокусом другог, Аљоша у *Лову на тигрове* „сам себе сагледава, разоткривајући се у супротстављању егзистенцијалној замци која се сплиће око њега“ (Велмар-Јанковић 1988: 291). Његово супротстављање и побуна радикалнији су у односу на побуне свих претходних јунака, али је зато израженија и свест о врло извесном поразу и апсурду побуне, јер у сваком од њих, па и у њему самом, „постоје клице истог зла“ (Велмар-Јанковић 1988: 292). Аљоша, у суштини антијунак, неким видом самоизгнанства (огрезлог у алкохолу и опседнутог еросом) одговара на животне ударе и ублажава несагласност са друштвом. Дневник му је једини пријатељ на путу до спознаје да бекство од других није начин да се побегне од себе. Аљошин лик носи интелектуалне црте; оне нису наглашене, али су препознатљиве, нарочито у експлицитним рефлексима о вечито изазовној теми односа живота и уметности.

У дневничким забелешкама исприповедани су аутентични догађаји на основу којих јунак сагледава сопствени живот. Они, међутим, нису једини угао за сагледавање сопства. Сценарио за филм и недовршени роман садрже сродне или истоврсне елементе на основу којих главни јунак посматра своје најдубље пориве, али и духовно-друштвену климу једног времена. Тако се аутентично и имагинативно преплићу и прожимају, одупирући се прошлошко-епилошком *оквиру* који покушава да их релативизује.⁸¹ Бивши рудар Божидар Јеленковић постао је опсесивна тема Аљошина, најпре јер их везује немили трагични догађај из прошлости (Аљошин отац Благоје одговоран је за смрт Болетовог оца), а затим, јер се у потпуности препустио чарима пројектовања сопственог живота у стварни и надограђени живот Божидара Јеленковића и пројектовању животних чињеница у уметничке (у роману о Болету Прчу).

⁸¹ „[...] (на текстовима Аљоше Јотића интервенисао је пријатељ који ће убрзо умрети; ‘издавач’ се такође активно умешао у фабулативне перипетије).“ (Мирковић 1996: 222)

У роману *Лов на тигрове* издвајају се следећи ликови: Глобус (приређивач рукописа и Аљошин пријатељ), Боле Прч, стари рудар из славне Алијине легије рудара, Видоје Бојчић, звани Уча, са којим Аљоша има сталне „консултације“ радећи на сценарију за филм, Вук Бабић и, на крају, Благоје Јотић, жив у Аљошиним рефлексијама и асоцијацијама. Аљоша Болета боље упознаје тек када почне да се снима филм, мада му је овај претходно, и не слутећи, послужио као нека врста прототипа за главног јунака, и у сценарију и у филму. Учин лик је подробније обликован у претходном роману, *Зид смрти*, где га такође примарно везује за свет филма. Он је „јунак из рата који се с Голог отока вратио морално сасвим скршен и кога је удбаш Благоје Јотић, Аљошин отац, тада послао из Врановца у Београд, на Академију за филм и позориште“ (Велмар-Јанковић 1988: 293). Аљоша трага за личношћу свога оца, „јунака и из рата и из мира који је извршио самоубиство, за оном правом а не легендарном личношћу, и открива личност која никако не би заслужила да постане легенда“ (Велмар-Јанковић 1988: 293). Лик Благоја Јотића често се осветљава из спољашњег угла (пре свега у приповеци *Легенда*, романима *Зид смрти* и *Лов на тигрове*), али му Павловић, чак у два прозна опуса, даје широк наративни простор за самосагледавање унутрашњом фокализацијом (*Расло ми је бадем дрво* и *Вашир на Светог Аранђела*). Од женских ликова, истичу се већ позната Соња Спалајковић Бабић, фамозна докторка обележена неутољеном телесном глађу и Тијана, радница у хотелу на Голешу, обе приказане као сексуални објекти из Аљошине перспективе – Соња као метафора за страх од жене, Тијана као „предмет“ агресивног и насилног превазилажења поменутог страха.

Три тока збивања у роману *Лов на тигрове* на крају радње сливају се у јединствену завршницу: личности и судбине стварног и имагинарног Болета поклапају се – рудар неочекивано гине у стварности, као што је то било предвиђено у сценарију, филму и роману. Аљоша одлази у лов и мистериозно нестаје. По завршетку припреме пронађеног Аљошиног рукописа, приређивач умире. Издавач читаоцима у „напомени“ уз књигу износи и претпоставке (засноване на непотпуним подацима) о могућим варијантама Аљошине судбине. „Напомена издавача“ је „последња замка у игри са стварностима фикције али и фикцијом стварности што и

писца и читаоца треба да суочи са многим истинама“ (Велмар-Јанковић 1988: 295) које се отварају у том роману, али су суштински повезане са радњама и ликовима читавог циклуса *Дивљи ветар*.

Благоје Јотић⁸² је доминантни лик циклуса *Дивљи ветар*, пажљиво обликован вишеструком фокализацијом, дубоко повезан са готово свим суровим судбинским путевима Сејменског дола и његових житеља, а нарочито „одговоран“ за породичне трагедије. У кратком роману *Расло ми је бадем дрво* (1987),⁸³ из улоге хомодијегезе која је Благоју додељена, наставља се развијање саге о Јотићима. Унутрашња фокализација и субјективна нарација омогућују да самог јунака, али и догађаје и ликове претходне прозе, сагледамо из новог угла.

Благоје Јотић предмет своје нарације везује за доба непосредно пре Другог светског рата, када као студент борави у Београду, у угледној грађанској породици Митра Балабановића. Приповедно време, односно тачка са које нарација почиње да се развија, знатно је после завршетка рата.⁸⁴ Паралелни наративни ниво чине ретроспекције доживљеног у завичају (Зјапина) и породичном окриљу.

Описи предратног Београда (најчешће Дорћола) у функцији су конструисања опонентног односа село–град и феноменолошког разликовања грађанске и новонастале радничке класе. Господски свет оличен је у Мити Балабановићу,⁸⁵ мада пренаглашено, јер се и сам Мита, екстремним понашањем,⁸⁶ знатно разликује од остале београдске господе тога доба. Благоје Мити, а нарочито његовој породичној трагедији, односно губитку сина Растка, посвећује обиман наративни простор.

⁸² Благоје Јотић ће послужити Павловићу за разобличавање мита о потпуној етичности бранилаца револуције. У приповеци „Легенда“ директно је „довео у питање легендарни статус једног од хероја револуције“ (Недић 2012: 232). Реч је управо о Благоју Јотићу као лажном хероју, о коме се „легенда ствара много више због потребе обичних људи за њом, за херојима и вођама и за причом о њима, него због стварних особина и заслуга таквих личности“ (Недић 2012: 232).

⁸³ Налази се у другој књизи циклуса *Дивљи ветар*.

⁸⁴ „У току минулих деценија (док сам ратовао, а после ослобођења организовао власт гањајући непријатеље и домаће издајнике) [...]“ (Павловић 2 1993: 109)

⁸⁵ Велелепна кућа Мите Балабановића је у Лубничкој 13, дакле у непосредној близини конфисковане зграде у коју је смештена послератна радња и јунаци романа *Лутке* (Лубничка 22), што указује на чињеницу да је тај крај пре Другог светског рата био елитно грађанско насеље.

⁸⁶ Мита Балабановић је авантуриста у футуристичком маниру, брзина у свим видовима је за њега животни импулс (бродови, аутомобили, авиони). Живи боемски (алкохол, коцка), жене га узбуђују на чудан начин (запуштене, нечисте, срозане и често Циганке), а са друге стране, функционише као неуништиви пословни човек који уме да васкрсне из пепела сваког пораза.

Карактеризација Митиног лика је вишеструка: директна, метафорична, вербална⁸⁷ и индиректна (са акцентом на ситуације и односе са људима из различитих друштвених структура). Благоје, међутим, нема намеру да у сопственој причи наметне као главног јунака Миту Балабановића, већ да причом о њему понајвише спозна и исказе о себи.

Из других спољашњих фокуса сазнали смо да је Благоје Јотић суров човек, и према ближњима и према себи, опасан војник и властодржац чија је рука однела многе животе и поништила многе идентитете,⁸⁸ човек дозлабога деструктиван и аутодеструктиван, те и скончава суицидним чином. Међутим, за разлику од других, Благоје ретко говори о ратним подухватима, они нису предмет примарног интересовања (а када говори, нарочито помиње Вука Бабића и Милета Глуваћа⁸⁹). Павловићева очигледна намера је да посредством субјективне наратије Благоја Јотића сазнамо какав је он био пре него што је попримио димензије и обличја које народ једино памти (а народ памти и препричава оно што може да схвати и што може да претвори у легенду; све остало пролази мимо њега без дубљег трага, каже Андрић у роману *На Дрини ћуприја*). Из фокуса зрелог Благоја Јотића, пред читаоце искрсава млад човек интелектуалних склоности, студент са озбиљном амбицијом, читалац Ничеа и Маркса, чија мисао ће имати утицаја на развој свести јунака, те отуда одабрани цитати функционишу као делови транстекстуалног комуникативног система.⁹⁰ Наратор је емотивно везан за завичај⁹¹ (пејзажи из завичаја контраст су безбојним представама градског амбијента), потом за мајку и све доживљаје који су били обележени чистотом и невиношћу младалачких година. Присећа се односа са оцем и браћом, љубави са Боринком и авантуре са Соњом Спалајковић због које Боринка скончава у Топоници (болница за менталне болести у близини Ниша). Има у његовој исповести и горчине због неостварене унутарпородичне блискости и страха

⁸⁷ Лексиком и стилем Мита значајно открива своју нарав, темперамент и животне погледе.

⁸⁸ Син Аљоша га криви што је мајку отерао у лудило, брат Жућа, по повратку са Голог отока, извршава самоубиство, Учи је променио живот и свест, Аљошу непрекидно прати усуд очевих злочина итд.

⁸⁹ У другим наратијама овај лик је описан као „Јотићев доушник и ликвидатор“. (Павловић 7 1993: 488)

⁹⁰ У Павловићевим дневницима има Ничеових и Марксових мисли, а из претходног романа *Лов на тигрове* познато нам је да Аљоша негује, и на њу се позива, ничеовску филозофију живота. Сличних примера има и у роману *Вашар на Светог Аранђела*.

⁹¹ „ЗРИЛО ЈЕ ЛЕТО. Београд, сав у јари, бректао је као под црепуљом. Полагао сам испите. Журно. Да бих се што пре вратио у Сејменски до.“ (Павловић 2 1993: 98) Цитат је још једна потврда Павловићевог писатељског немара – испити се не полагају у јулу и августу.

од губљења патријархалних смерница живота. Бруталност немилих догађаја у граду (еротских и авантуристичких) ублажавана је сликама и сећањима из завичајних предела.

Революционарно-социјалистичка опредељења једино су што је из града Благоје Јотић понео и истински усвојио. Зато је садржај романа *Расло ми је бадем дрво* важан за разумевање развојне линије лика тог јунака – од револуционара и идеалисте до неумољивог идеолога који поништава све што се испречи на путу његовој идеологији.

У прози *Расло ми је бадем дрво* први пут је поменут мотив лапота, чиме је наговештена основа за развијање самосталне романескне целине која затвара циклус *Дивљи ветар*. Такође, Благоје говори о томе како је добио надимак Хемингвеј.⁹² Наиме, 1949. године у Зјапину, приликом једне заседе, метак га је погодио у колено:

„На Ортопедској клиници, уместо смрскане кости уградили су ми платинску чашицу [...] Две године касније у књижевним часописима почело је објављивање првих превода Хемингвејевих приповедака. Из његове биографије сазнали смо да се у Првом светском рату борио на Пијави. Тада је, као и ја, био рањен у колено. И, као и мени, у колено су му уградили платинасту чашицу. Чим су сазнали за те податке, моји другови из Државне безбедности почели су да ме зову Блашко *Хемингвеј*.“ (Павловић 2 1993: 75)

Интересантно је, а из спољашњих фокуса непознато, да је Благоје Јотић неостварени писац. Многим страницама изгубио се сваки траг његове недовршене приповетке о животу сељака у Тимочкој крајини. Радња романа *Расло ми је бадем дрво* завршава се управо кратким цитатом из необјављене приповетке. Да се оствари као романописац покушава и његов син Аљоша (*Лов на тигрове*), па закључујемо да прозом *Расло ми је бадем дрво* Павловић задовољава више стваралачких амбиција: контекстуализује причу о Благоју Јотићу у општи оквир саге о Јотићима, мармира генетски, ментални и духовни кôд који је предмет Аљошиног страшног истраживања

⁹² Информација о надимку укида претпоставке да је суицид веза између Јотића и Хемингвеја.

(у многим ситуацијама трагања за очевим идентитетом) и остварује поетичко начело права јунака на субјективну истину.

Вашиар на Светог Аранђела, стожерна књига циклуса *Дивљи ветар* (према мишљењу самог писца али и књижевне критике) појавила се 1990. године (седма књига у оквиру целовитог издања циклуса *Дивљи ветар*). Дневнички записи из *Diarium-a I (Dnevnik '87/'88/'89)* потврђују дугу и комплексну историју сазревања идеје за роман *Вашиар на Светог Аранђела*. Основна намера аутора је да промени методолошки приступ, како би остварио чвршћу романескну структуру.⁹³ Тежак рад на роману, који би представљао етимон саге о Јотићима и врановачког циклуса, додатно је ометан пишчевом неодлучношћу у вези са компоновањем наративних садржаја:

„14. II 1989.

Минулих дана био сам у једној од највећих списатељских криза: наједном сам посумњао у целисходност композиције *Вашиара на Светог Аранђела*. Архитектура романа изведена је на принципу витража [...]

[...] Криза још није минула. Не напушта ме сумња у примењену формулу. Сумња у снагу осовине – Ненадове приче. Три дана заредом читам стотине исписаних страница и утисак да роман, због великих уметака, стоји у месту, не јењава. Мучи ме дилема: да ли роман по сваку цену привести крају без напуштања кључа у коме је писање и започето; или га разбити, издробити га на органске целине, па тек онда проценити да ли фрагментарне целине преобликовати у самосталне приповести, или прибећи некој другој, ефикаснијој комбинацији но што је ова?“ (Павловић 4 1999: 234)

⁹³ „9. XII 1988.

У *Вашиару на Светог Аранђела* покушавам да интуитивни метод, на основу кога сам написао *Зид смрти*, спојим са методом рационалног обликовања романескне архитектуре, на чијим је основама настао *Лов на тигрове*. С обзиром на то да сам *Вашиар на Светог Аранђела* почео да пишем пре две деценије (1968, после ‘липањских гибања’), и, у међувремену, поред поменуто два романа, објавио *Задах тела*, *Белину сутра*, *Они више не постоје*, и *Расло ми је бадем дрво*, ова ‘тежња ка синтези’ не би се могла сматрати ‘програмском’: и једна и друга операција – амебоидни интуизам *Зид смрти* и кристални рационализам *Лова на тигрове* – проистекле су из тумарања кроз које сам прошао покушавајући да својој амбицији, у чијој је колевци и рођена идеја за стожерну књигу будућег циклуса *Дивљи ветар*, напишам прве обресе.“ (Павловић 4 1999: 234)

С обзиром на Павловићеву основну намеру, да у роману *Вашар на Светог Аранђела* обједини све значајне Јотиће⁹⁴ и њихове животне приче, увезујући их у усудско чвориште поднебља и менталитета, али и намеру да обједини сопствене опсесивне теме,⁹⁵ техника витража била је готово неизбежна. Спољашња композиција тог обимног романа има пет целина унутар којих су у наративне садржаје уметнути и жанровски различити садржаји (Аљошин и Жућин дневник, мемоари Вука Бабића, сценарио за филм Ненада Буцала и магнетофонски записи Благојевих исповести).

Приповедно и исприповедано време везују се за послератну друштвену стварност, уз повремене analepse о збивањима из периода Другог светског рата. Павловић уводи новог јунака, Ненада Буцала, са значајном функцијом: да се темом његовог трагања за сопственим идентитетом отвори радња романа, а да она затим, као некакав магнет, привуче и увеже наративне целине о туђим идентитетима. Догађаји се одвијају у Врановцу (и околини), приповедање почиње Ненадовом исповешћу професорки Марији Арон, са којом улази у интимне односе. Приповедач је свезнајући екстрадијегетички, али повремено, у дијалошким облицима, Ненаду је препуштено да изнесе кључне детаље из сопственог живота (као што је сазнање да му је породично порекло непознато), а његовим фокусом осветљен је сваки догађај. Из ретроспекције сазнајемо да је у Београду живео са Матилдом Гојковић, хладном и самосвојном женом, „која је радила са њим шта је хтела, а оно што није хтела није ни радила“ (Павловић 7 1993: 21), од које ће бежати, најпре неверствима, а онда и буквално, одласком у Врановац с новинарским задатком да истражи вест о самоубиству једног професора. Тако почиње голгота трагања за сопственим коренима, премрежена писаним и усменим исповестима чланова породице Јотић.

⁹⁴ У овом случају, реч је о синовима Симе Јотића: Благоју, Видоју и Миодрагу. Са значајном функцијом се појављује и најмлађи члан, Аљоша Јотић, син Благојев.

⁹⁵ „[...] рат са неизлечивим расколима, јалов разлог дозираног послератног одушевљења, Информбиро и робијање на Голом отоку, студентски бунт шездесет и осме којим су дефинитивно развејене илузије и у систем и у смисао његовог оповргавања, социјални и духовни пораз сељака којима су на брзину обучени раднички комбинезони, маргинализација интелектуалаца и терор политике над стваралаштвом.“ (Мирковић 1996: 227)

Ненад долази у директан контакт са Аљошом (зачудо, постају блиски, заједничко им је шездесетосмашко искуство), са Благојем Јотићем (чије исповести у више наврата магнетофонски бележи), са Реброњом (Видојем Јотићем) чију исповест у дијалекатској варијанти слуша. Индиректно, Ненад о Јотићима сазнаје и из рукописних форми (Аљошин и Жућин дневник).

Истовремено, Ненад Буцало ради на сценарију за филм *Ваишар на Светог Аранђела*. Утицај филмске уметности и искуствена грађа, из које се препознаје једна већ утемељена стваралачка поетика, део су романа *Ваишар на Светог Аранђела*. Ненадов филмски сценарио инспирисан је мотивима, догађајима и личностима дела Всеволода Иванова *Оклопни воз* и *Шарени ветрови*.⁹⁶ Основна тема је напад Сејменског батаљона, под командом Вука Бабића, на немачки железнички транспорт у тунелу код села Ковачица, у јесен 1944. године. Филм би требало да сублимира историјска кретања и појединачне судбине. У Ненадовом је лику пројектован уметник Живојин Павловић, и то вишеструко: у равни сталних недоумица и преиспитивања композиционо-садржајних поступака,⁹⁷ равни интимног поистовећивања са псеудозавичајним простором Источне Србије,⁹⁸ и на крају, у равни бруталног еротског доживљаја жене⁹⁹ (чест мотив у свести Павловићевих јунака). Ненад умире апсурдном смрћу (изненада покушава да га опљачка, а онда га и убија робијаш са надимком Жоли). Његов ранац, у којем се налазе „копије сценарија, многобројни магнетофонски записи, прибележени искази Благоја и Аљоше Јотића и

⁹⁶ Поменуте податке у више наврата смо проналазили у дневничким записима, у деловима у којима Павловић анализира своје филмске и књижевне узоре и подстицаје.

⁹⁷ „Али да ли то што пишем има ичег заједничког с разлозима због којих је Вук Бабић 1941. године у Сејменском долу подигао устанак, Благоје Јотић био принуђен да му се годину дана касније придружи, Жућа Јотић по повратку с Голог отока усмрти, а Видоје Јотић Реброња после распуштања радних задруга пропије?“ (Павловић 7 1993: 185)

⁹⁸ „(Осим што га бављење тим послом гони као у каквом лавиринту да се по неколико пута годишње враћа у источну Србију, да у Сејменском долу обилази свако село и упознаје многе људе, и да се на Голешу, у Врбовачи крај реке Зјапине већ осећа као код куће.)“ (Павловић 7 1993: 185)

⁹⁹ О бруталном доживљају еротског чина и женског тела Павловић говори у својим дневничким записима, а перманентно, често непотребно и исфорсирано, такве секвенце заступљене су и у његовој прози. За време и после сексуалног чина, Ненад овако описује жену крај себе у кревету: „Јечала је главе забачене као у овце коју су оборили за клање.“ (Павловић 7 1993: 12) Или: „Почивала је у сну као свиња у топлој каљузи.“ (Павловић 7 1993: 13) Са оваквом дозом баналности, бруталности и еротске ишчашености, читалац се могао упознати и у романима *Задах тела* и *Лов на тигрове*. Експлицитни носиоци бруталне и насилне еротике су, у њеном највишем степену, Шањи и Славољуб (*Задах тела*), Богдан Јеленковић (*Лов на тигрове*) и Аљоша Јотић (*Лов на тигрове*, *Траг дивљачи*).

мемоари Вука Бабића“ односи речна матица „у тамно пространство изрешетано звездама“ (Павловић 7 1993: 494). Изгледало је да је рукопис за филм *Вашар на Светог Аранђела* трајно изгубљен, али случај дозвољава да Уча пронађе ранац и наговести нову могућност са новим насловом – *Тимочки смо млади партизани*. На овај начин се Аљошин сценарио из *Лова на тигрове*, и целокупна радња поменутог романа, може посматрати као пролепса, односно пролептична наративна целина у контексту врановачког циклуса, која према хронологији долази после радње романа *Вашар на Светог Аранђела*. Поступак можемо посматрати као још један доказ да Павловић није компоновао *Дивљи ветар* држећи се законитости хронологије, већ поштујући импулсе унутрашње условљености тематике, идеја и одабраног наративног чина.

У роману *Вашар на Светог Аранђела* техником витража означена је и честа промена наративних нивоа. Из свезнајуће перспективе, углавном мотивисано а понекада и нагло, прелази се у хомодијегезу стилски и формално разноликих исповести чланова породице Јотић. Сви они имају потребу да говоре о себи, али и једни о другима. У свакој нарацији остаје понека белина из породичне хронике коју попуни туђе приповедање. Окренути су откривању узрока породичних трагедија (преваре и прељубе,¹⁰⁰ страдање и смрт ближњих,¹⁰¹ убиства,¹⁰² самоубиства¹⁰³), разлозима непостојања међусобне комуникације, али и догађајима који су обележили општу судбину житеља Сејменског дола (напад на оклопни воз, оружани напад на Немце на Светог Аранђела, хватање четничког војводе Марка, напад четника на Вука Бабића, Вуков победнички улазак у Врановац, Благојева сахрана итд.).

Роман *Вашар на Светог Аранђела* осим поменутих јунака из фамилије Јотић, који суверено владају наративним варијантама и чине кичму саге, обухвата и многе ликове познате из претходне прозе: Соња Спалајковић Бабић, Вук Бабић, Уча, Боринка, Живана, чланови породице Арон, Миле Глуваћ, Прван Ђерговић и др.

¹⁰⁰ Благојева авантура са Соњом Спалајковић, Соњина љубав према Жући.

¹⁰¹ Дављење малих близанаца, Предрага и Ненада, у каци, Боринкино лудило због мужевљеве преваре, Жућино самоубиство због братовљеве издаје, Аљошине душевне патње због мајке и терет злочиначког идентитета оца са којим мора да се носи.

¹⁰² На Благојевим је рукама много крви чија сенка пустоши душе његових ближњих.

¹⁰³ Жућина сумњива и изненадна смрт дављењем и Благојево самоубиство у хотелској соби.

Значајно место у прозној архитектури заузима лик Вука Бабића, локалног хероја који је у ранијим нарацијама представљен идеализовано (Соњин фокус из студентских дана у *Луткама на буњишту*, Благојев у *Расло ми је бадем дрво*, Стеванов у *Зиду смрти* и Аљошин фокус у *Лову на тигрове*). Докараактерзацију Вуковог лика у роману *Вашир на Светог Аранђела* имамо готово у свим наративним нивоима, али су два посебна: Благојева исповест о њиховом сукобу (личне и политичке природе) и жанровски нов ниво – сећања и мемоари Вука Бабића којима Павловић затвара радњу романа. Како би наративна истина добила свој пуни облик, јунаци треба да остваре привилегију казивања субјективне истине. Казивање о Вуку Бабићу не може да опстане ни као легенда ни као историја уколико и сам јунак не проговори о себи. Посреди је само одабир форме за идеју насталу 1989. године и забележену у *Diarium-у I*.¹⁰⁴ Павловић је често истицао да је највеће човеково право да о себи – сам говори. То право његови јунаци остварују нараторском функцијом и унутрашњим фокусом у различитим жанровским облицима: дневницима, мемоарима, писмима и сећањима.

Најзад, роман *Вашир на Светог Аранђела* отвара могућност за интересантна истраживачка поља: питање међулитерарних односа унутар циклуса *Дивљи ветар*, сагледавање Павловићевих дневника у функцији архитектста и прототекста,¹⁰⁵ литерарни завичај као императив нове геопоетике, мотив лапота¹⁰⁶ и митопоетски слој и питање топонимијске семантике.

Траг дивљачи – роман¹⁰⁷ који је Живојин Павловић објавио 1991. године – у потпуности је посвећен Аљоши Јотићу. Аљоша је протагониста, али му овог пута

¹⁰⁴ „Читав сат цртам имагинарну карту Сејменског дола: решио сам да напишем сећања Вука Бабића и њима завршим *Вашир на Светог Аранђела*.“ (Павловић 4 1999: 355)

¹⁰⁵ Проблематика изискује посебно поглавље и аналитички ангажман, те ће циљ истраживања бити усмерен искључиво на допринос овој теми.

¹⁰⁶ Мотив лапота прераста у мономотив: прво га Благоје помиње у роману *Расло ми је бадем дрво*, други пут је литерарни предмет романа *Вашир на Светог Аранђела* и трећи пут добија централно место у роману *Лапот*, којим се затвара врановачки циклус.

¹⁰⁷ Постоје прецизне белешке о томе када је Павловић започео рад на том роману и како је реаговао на његово објављивање:

„20. IV 1989.

Крећем у нов посао – роман *Траг дивљачи*.“ (Павловић 4 1999: 299)

„17. X 1991.

Изашао је из штампе *Траг дивљачи*. Никакве радости.“ (Павловић 5 1999: 439)

није додељен глас, већ нарација екстрадијегетичког приповедача баца нови сноп светлости на најфреквентнијег јунака циклуса *Дивљи ветар*. Док као келнер служи госте у хотелу „Дијана“, Аљоша се препушта хедонистичком и порочном животу. Као страствени ловокрадица, непрестано је у сукобу са органима реда. Роман може да се чита и као сасвим засебна целина, али су многе сцене јасније и функционалније уколико их сагледамо у контексту раније прозе (нарочито у контексту романа *Лов на тигрове*).

У поетичком смислу, новина је пишчева намера да приповеда у хемингвејевском стилу и уведе неку врсту катарзе главног јунака. Отуда драмски ритам, развијени дијалози и „хладно регистровање доживљаја“ и „инстиктивног“ реаговања (Мирковић 1996: 231). У композиционом смислу, романескни садржај је груписан у поглавља означена арапским бројевима (укупно 31 поглавље) а поглавља су мотивационо повезана и не могу се сагледавати као самосталне нараторске целине.

Радња романа се одвија у ентеријерском оквиру хотела „Дијана“, кафани „Код Гаргана“ и у Аљошиној брвнари, али и у екстеријерским сценама снегом завејане планине Голеш. Време дешавања је савремено, послератно, значајно удаљено од завршетка Другог светског рата. На удаљеност указују следећи маркери: не појављују се познати јунаци ратних збивања (Вук, Уча, Глуваћ, Граничарски); главна тема је Аљошин љубавни пораз који дете у њему (али опасно и агресивно) треба да трансформише у мушкарца; истакнути су описи опуштеног и несташног понашања професора и ученика на зимовању у хотелу, али и једна значајна секвенца у нарацији која се односи на Благоја Јотића. Наиме, међу врло ретким ситуацијама, када наратор преломи догађај или појаву кроз свест главног јунака (или му препусти фокус), јесте Аљошина асоцијација:

„Тако је Благоје ризиковао живот када је полазио у потере, помишља на оца с којим се већ неколико година не виђа. Тако су и Блашка вребале туђе заседе, или је и он другима постављао ступице.“ (Павловић 6 1993: 130)

Цитат најпре указује да се радња одвија пре Благојевог самоубиства (али и у тренутку очекивања блиске и извесне мајчине смрти¹⁰⁸). Друго, у напетог сцени у којој Аљоша покушава да измакне потери, уживајући у надигравању са супротном страном, размишљање о оцу интимно је мотивисано. У ранијој прози наглашава се терет очевих злодела са којима се син суочава. Сада Аљоша, у асоцијативном компаративном сагледавању, показује спонтано интересовање¹⁰⁹ и потребу да разуме очеву природу, да наслути заједничке тачке које би премостиле дотада неспојиве обале и одгонетнуле енигму идентитета и усуда крви. У роману *Лов на тигрове* наслућена Аљошина интересовања не прелазе у виши степен реализације. Она су на неки начин припрема за завршницу циклуса *Дивљи ветар* – роман *Ланот*.

У радњи романа *Лов на тигрове* тек повремено наилазимо на неразвијене аналепсе. Ретроспективни сегменти су на нивоу асоцијације „кратког даха“, сажетог приказа, тек да се направи краткотрајна пауза у иначе врло динамичном току догађаја. Описана су Аљошина пијанства, грубе сексуалне игре,¹¹⁰ опасна надигравања са прогонитељима ловокрадица, а највише наративног простора посвећено је његовим односима са Маријом Арон. Лик Марије Арон познат је из романа *Вашир на Светог Аранђела* и *Лов на тигрове*. Она је жена у зрелим годинама, једна од наставника који су довели децу на зимовање. Разметљив, хвалисав и бахат, Аљоша ће се упустити у заводљиву игру освајања жене која му се учинила другачијом, све са намером да докаже да је, ипак, иста као остале – лака, податна и несита, не рачунајући притом на сопствене емоције: „Са болним отпором признаје

¹⁰⁸ Други наративни маркер указује на то: „Напустио је Топоницу без осврта. Ипак, осећао је бол као да му се откида најосетљивији део тела. Али, знао је, као што сад зна, да је тај део његовог тела, који му је даровао живот – беживотан: једино што чини, то је да дише. Од тад, ниједном више није путовао у Топоницу. Јављао се телефоном. Од лекара није могао да чује ништа добро. Чекао је да она умре.“ (Павловић 6 1993: 116) Само у роману *Траг дивљачи* нема оног познатог Аљошиног гнева на оца јер га окривљује за мајчино страдалиштво. Но, мотив Аљошине везаности за мајку и његова стална, тиха и прикривена патња за њом, прерастао је у мономотив од значаја за сагледавање свих димензија психолошког портрета јунака.

¹⁰⁹ Никада се у претходној прози у Аљошиној свести отац није призивао хипокористичним надимком *Блашко*.

¹¹⁰ У роману *Траг дивљачи* Павловић наставља са маниром натуралистичких описа бруталних сексуалних односа и бизарним доживљајима женског тела. Новина је у Аљошином експлицитном вербалном вређању и ниподаштавању жена. То чини у комуникацији са рецепционарком Дацом, али и са Тијаном, медицинском сестром, са којом се немилосрдно поиграва (нарочито у *Лову на тигрове*).

себи да му је до ње стало“ (Павловић 6 1993: 188). Заводљивост игре интензивнија је у екстеријерским сценама (када се крећу кроз снег, на хладноћи голешких беспућа, борећи се са суровим условима и међусобно бринући). Када се нађу у затвореном (Аљошина брвнара или њена хотелска соба), обострано се спуштају оклопи и потире могућност превазилажења различитости: зрела и искусна жена кроти пробуђени еротски нагон, а у Аљоши се тај нагон потпуно ослобађа. Он насрће, али неочекивано – губи у тој игри. У њему је бес одбијеног мушкарца, одјек збуњености због налета непознатог осећања блискости и детињаста свест због које ће се избрисати свака могућност повезивања. Када случајно чује Аљошино неумесно хвалисање оним што се није десило и увредљив став према њеној личности,¹¹¹ „Марија Арон затвара очи – њено запрепашћење претвара се у израз увређености, понижења и очаја“ (Павловић 6 1993: 191) и – напушта хотел. Аљоша спознаје горчину заувек изгубљене блискости. Дечак израста у мушкарца, схвата да је „лов на жену“ као лов на дивљач: може бити опасан и болан. Њени трагови су заводљиви, али не воде увек извесно до циља. Завршна натуралистичка сцена уловљеног зеца симболизује болан чин Аљошиног сазревања, умирања дечака у њему и сазнања да је у свету мушкараца живот још тежи:

„Зец је сивкастозелен. Млад је. Још је жив. Скичи, трза се задњим ногама, у самртној агонији.“ (Павловић 6 1993: 197)

Читалац који није упознат са Аљошиним ликом и садржајима претходне Павловићеве прозе из циклуса *Дивљи ветар*, доживео би једнодимензионално и као не нарочито инспиративну причу романа *Траг дивљачи*. Да би открио себе као мушкарца, Аљоша мора најпре да пронађе оца у себи. Потрага за очевим идентитетом, дакле и породичним, окончаће се тек романом *Ланот*.

¹¹¹ У класичној реторици, сексуално зрелог али психички још неизграђеног мушкарца, Марија види разлог за бекство: „[...] Жена се заћорила, и [...]“; „Тачно је да је амортизована, али [...] туца се феноменално [...]“ (Павловић 6 1993: 190)

*Ланом*¹¹² је „велико финале“ циклуса *Дивљи ветар*. Књижевна критика је одмах запазила највише приповедачке домете тога дела. Поетички поступци и особености ранијих књига сублимирани су у *Ланому*. Већ насловом наговештава се озбиљнији искорак из стила стварносне прозе у „опојност мита и заводљивост легенде“ (Мирковић 1996: 235).

Радња романа обликована је у пет композиционих целина које, с обзиром на одабир нараторске инстанце и тему, поседују стилске посебности и жанровску разноликост: „Уместо увода“, „Обред“, „Сима Јотић казује пред смрт“, „Аљоша Јотић истражује“ и „Родослов фамилије Јотић“. Централна тема је пагански обред, лапот, од претпостављених димензија из 19. века (у поглављу „Обред“), до потенцијалних трансформација у 20. веку. Митски обред у прози Живојина Павловића добија симболичко значење и бива претворен у судбинску метафору.

Време приче обухвата готово један век: од последњег лапота¹¹³ над Петком који извршава његов син Јота у 19. веку, до Аљошиног страшног истраживања породичног стабла Јотића (што би, према сазнањима из претходне прозе, могло бити отприлике крајем седамдесетих година 20. века, јер Аљоша борави у Београду за време студентског бунта 1968. године, недуго затим разочаран бежи из Београда у Зјапину, а сваки траг му се губи 1981. године). У том наративном и темпоралном међупростору развија се хомодијегетичко казивање још једног Јотића, Аљошиног деде, Симе Јотића, чувеног учитеља из села Зјапина. Симино приповедање је у ствари сећање на протекле догађаје и траје неколико минута, непосредно пред грмљавину плотуна стрелачког вода у нишком логору, пред којим се Сима налази очи у очи са смрћу. Павловић сугестивно развија наративни ток, обухватајући њиме догађаје из породичног живота (традиционалне навике, брачне односе и родитељске напоре) и догађаје изникле из ратног вихора и унутрашњих идеолошких раскола народа. Казивање Симе Јотића пред смрт је важна аутодијегеза али и суштинска допуна карактеристика ликова Јотићевих синова (Благоја, Видоја и Миодрага). Осовина породичних односа (подривена спољашњим утицајем опонентних идеологија)

¹¹² Објављен 1992, добитник је „НИН-ове награде“ за најбољи роман године.

¹¹³ Обред усмрћивања старца за који се везују опречна научна мишљења, о чему ће бити више речи у аналитичком поглављу посвећеном митопоетичкој основи романа *Ланом*.

почиње да пуца управо на тој тачки породичног стабла. Благојев одлазак у партизане смртна је пресуда за Симу. Ново време донело је нови вид оцеубиства.

Поглавље „Аљоша Јотић истражује“ завршна је индиректна карактеризација Аљошиног лика. Аљоша се читаоцу отвара из трансформисане,¹¹⁴ потпуно непознате перспективе, што је неопходно како би састављање родослова било мотивисано и оправдано.

„Родослов фамилије Јотић“ је, након деценија стварања фиктивног света Сејменског дола и саге о Јотићима, имагинарна књижевна мапа захваљујући којој можемо сигурније да се крећемо, или вратимо до неке наративне тачке, кроз разгранату мрежу ликова и догађаја. Симболика, патријархални импулси, одједи историјских диктата и митолошки талог оплемењен поетизованим језиком и донекле дијалекатском лексиком, чине роман комплетном сликом, мозаичком конструкцијом оног што је претходно било најављивано. Роман *Ланот* није само књижевно затварање циклуса *Дивљи ветар* и његових једновековних историјских токова – он је уметнички напор да се наслуте и открију „покретачке снаге трагичне националне судбине“ (Мирковић 1996: 236). Из тих разлога он мора бити сагледан у посебном аналитичком приступу који би подразумевао и тематско-мотивску контекстуализацију у оквиру циклуса *Дивљи ветар* и премеравање аутохтоних митопоетских димензија.

У критичком осврту на структурне и поетске одлике циклуса *Дивљи ветар* Михајло Пантић поставља значајно питање: „Шта, дакле, значи синтагма *Дивљи ветар*?“ (Пантић 1998: 12). Ту метафоричну синтагму он види као „недослован тип књижевног наслова“ који је полазишна и завршна тачка у нацрту за тумачење садржаја циклуса:

¹¹⁴ „Потом се упутио у цркву у коју дотад није улазио.“ (Павловић 1 1993: 106)
„Трагао је за рођацима који су се сећали давних времена, обилазио им домове; тражио их по пољима, у шуми или на гувну, у време врше. Косио је с њима траву, брао шљиве, гонио стоку на испашу. Недељом је ишао од куће до куће, слушао старачко уљкање, пио ракију с погрбљеним домаћинима, тумарао по градинама за оронилим бабама, слушајући јадиковке, тихе клетве и мутна сећања.“ (Павловић 1 1993: 107)

„Да ли је то наслов, уз сву ширину и значењску прлагодљивост, довољан да покрије и истовремено сумира сву ону разноврсност, разностраност и базичну противречност људског живота од кога врве готова сва Павловићева кинематографска и литерарна остварења, па чак и она у којима није пређен праг убедљивости уметничке реализације [...] Чини нам се да јесте, пре свега због своје симболичке природе, због способности да у две речи окупи и сажме оно што бисмо могли назвати приповедачевим глобалним увидом у свет. У насловној синтагми *Дивљи ветар* примећујемо продуктивну, поетску вишезначност, а потом и одређени смисаони вишак, једну зону енигматичног остатка којом се не може до краја овладати и коју ће сваки читалац протумачити и попунити значењем сагласно свом индивидуалном читалачком утиску.“ (Пантић 1998: 12)

Све књиге из циклуса *Дивљи ветар* „формирају читаву библиотеку“ (Недић 2012: 243) у коју је стала историја српског живота и културе од Тимочке буне 1883. године, Великог рата, Другог светског рата, студентских демонстрација 1968. године, па до ратних сукоба с краја 20. века. Блато и крв историје, туробна свакодневица, моралистички парадокси и парадоксалност човекове историјске позиције, брутални реализам, колективно несвесно, енигматична митопоетика, митско стање свести и демонске силе, естетика ружног – све то са циљем да се „утопијска и митска, књижевна Источна Србија“ (Пантић 1998: 15) учини аутентичном. *Дивљим ветром* дивљају ветрови историјског усуда, човек је мали и немоћан, а уметност, изгледа, недовољна мотивација за Павловића да се измести из нихилистичког погледа на свет.

Тематско-мотивски слој и хронотопска условљеност књижевног говора

О, како се упиње човек – ничеовски, горкијевски да буде...
Живојин Павловић *Изгнанство I*

О тематици прозног опуса Живојина Павловића књижевна критика је оставила нешто више запажања, а и сам аутор често се бавио темом, о чему сведоче дневници и есејистичка проза. Тема је за Павловића стваралачки чинилац без којег, у суштини, идентитет ствараоца не би био препознат. Она никада није производ случајности, зато што сама прилази и бира свог ствараоца, зато што је „остварење опсесије, али и дух саме опсесије“ (Павловић 2 1999: 45). Интензитет опсесије креира карактер и врсту теме:

„Тема је мост између изазивача креативног чина и резервоара праисконских слика у човеку чије се садржине, надирањем узнемирујућих сензација, избацују из сопствене равнотеже. Она је знак једнакости између спољашњег света и субјективног уметничког кошмара. Она је коначно у својој повратној мисији, сам облик навирућег садржаја“. (Павловић 2 1999: 45)

Природа и човек, доживљај природе и доживљај човека у природи, представљају за Павловића „замајац уметничког стваралаштва“. Како би поткрепио сопствену идеју, позива се на Пикасову мисао: „Хтео, или не, човек је оруђе природе; она му намеће свој карактер, свој изглед [...]“ (Павловић 2 1999: 45). Отуда у прозном опусу доминира географски простор у којем село,¹¹⁵ сеоски пејзаж и човекова

¹¹⁵ „Ту већ почиње село. Али ко ће и на који начин дочарати његов особен и тако самосвојан светлосни штимунг? Сивило? Црно непрозирно блато? Пролећна бљузгавица? Тешка оморина која се њише испред објектива, од чега се обриси криве и лелујају?“ (Павловић 2 1999: 128)

егзистенција уоквирена природним, најчешће суровим, амбијентом, заузимају централно место. Многобројне послератне муке народа догодиле су се као последица трансформације српског менталитета после „насилног измештања сељаштва из разорене руралне средине у наказне, на брзину скројене градове“ (Павловић б 1999: 53).

Сага о Јотићима, обухвативши читав један век, у највећој мери прати животе и усудске путеве везане за планину Голеш, Сејменски до, село Зјапину и паланку Врановац (романи *Лов на тигрове*, *Ваиар на Светог Аранђела*, *Ланот*, *Долап*, приповетке „Сејменско до“, „Кругови“ и др.). Тематска срж везује се за разнолике облике судара човека тог простора са историјским неминовностима, које прете да доследно и заувек промене лице заједничког живота човека и природе. Село се мења и човек се мења, након револуције живот добија непознату, ништа мање крваву димензију. Тема револуције пришла је сама Павловићу, али њен најчешћи облик је посредан. Наиме, приповедача више интересује последица револуционарног чина, оно што после ње наизглед преживи. Павловићева проза не поставља национално питање, могли бисмо чак рећи да га се и клони, али сваку револуцију посматра у том контексту.¹¹⁶ У 20. веку, према његовом мишљењу, тежња ка променама постаје све акутнија и добија анархистичку димензију. Тако и сама револуција „упркос свих идејних и идеолошких обланди јесте анархички чин“ (Павловић 1990: 34). Револуција је масовна трагедија настала као плод биолошких нужности, а идеје што се калеме уз њу делују као „неопходни наркотички препади на људску савест да би она била

¹¹⁶ Наводимо пример Павловићевог размишљања о револуцији из раних дневничких записа (1959): „Готово све револуције су везане за националне ратове, за сукобе држава са другим државама и са ангажовањем маса у одбрану националних интереса који су често фузионисани са револуционарним хтењем водећих група [...] Јер остварења револуционарних императива у националним границама нису ништа друго до дислоцирање материјалних супстанција једног друштва у оквире државе. И тако се принудна мноштва над мањином омеђеним националним координатама фарисејски окреће против интернационализма као антидржавне инфекције, опасне по хијерархију било које врсте, па и државне, инфекције какву је у раном хришћанству значила идеја о братству свих који не тлаче. Идеја сасвим декадентна са становишта природног виталитета. У раном средњем веку обезвређена црквеном организацијом државног карактера, та идеја поновљена данас у фрази *Пролетери свих земаља, уједините се!* бива унакажена *диктатуром пролетеријата у националним оквирима* (која у свету реалности није ништа друго до последица постреволуционарне диференцијације револуционарних сила на владавину анималнијих над мање анималним).“ (Павловић *Изгнанство II*: 142–143)

способна да ствар спроведе до краја“ (Павловић 1990: 34). Еротизам, смрт, распадање, сагледавани су у контексту револуције коју Павловић ближе одређује искључиво као биолошки чин. Стихије провале нагона и рата дефинисане су као „морални и психолошки стриптиз човечанства“, као „човекова деструкција у сфери материје“ (Коларић 2008: 131). То је угао из којег уметник конструише јунаке свог приповедног света: директни учесници у револуцији или не, ови јунаци воде пре свега биолошку борбу, јер их је идолошка довела на руб опстанка, наднела их над опасан вртлог затирања:

„Револуција нас је скрхала све до једног“, говори Стеван. То се он обраћа сам себи. И додаје: „Неког пре, неког касније.“ (Павловић 8 1993: 88)

У тој борби еволуирала је и људска свест и постала имуна на идеолошке и религиозне наркотичке идеје, а истовремено свесна виталне нужности за променом као смислом живота: „Не промена у име нечега, него промена ради мењања смисла трајања“ (Павловић 1990: 34). Животна слика средњег века и двадесетог столећа остала је готово идентична:

„На место инквизиције сада су ту гестапои, интелиџенс сервиси, дезијембиروي, чеке, енкаведери, авоши, озне и УДБ-е, а ломаче су сменили политички процеси, концентрациони логори, преки судови, цензуре, легије, полиције, милиције, националне гарде, раднички батаљони, интернационалне бригаде, кјуклукскланови и комитети јавног спаса. Поред спаљених књига ту су и забрањени рукописи, прогнани мислиоци, отровани песници, ућуткани говорници [...] Због такве животне истине и такве климе духа није нимало зачуђујућа велика сличност између средњевијековне уметности и уметности двадесетог века [...] Зато се, као никада раније, од ње данас захтева да се потпуно (као у Средњем веку) повинује интересима колектива.“ (Павловић 1 1999: 608)

Павловић дубоко жали јер човек није на време схватио да „нису важне здраворазумске обланде којима се револуција ‘објашњава’, већ религиозни занос

којим се револуција напаја“ (Павловић 1990: 95). Тема револуције за њега је оквир у који смешта своју истинску сумњу да она може представљати веран одраз колективне свети. Револуционарни чин за њега почива на изразитим деструкцијским силама:

„Та биолошка протуберанца распомамљеног мноштва које се, по правилу, наркотизује ‘идеалима добра’ оставља за собом бразде несхватљивих противуречја, због којих живот изгледа као крвава бајка.“ (Павловић 1990: 95)

Ратна тематика у Павловићевим приповеткама је, према мишљењу Чедомира Мирковића, истовремено и демитологизована и накнадно мистификована. Револуција и рат само су део тематског круга у који се уписују доминантне животне преокупације људи на селу и у паланци (у приповеткама, нарочито раним), у непосредно ратним и поратним ситуацијама, а у оквиру романескних остварења појављује се урбана средина као егзистенцијални императив. У романима тематско-садржински елементи бивају „чвршће повезани са основним друштвеним, моралним и психолошким проблемима човека у простору савременог града“ (Недић 2002: 112). У целини посматран, приповедачки опус Живојина Павловића има, сматра Марко Недић, само две централне теме – рат и савремени живот: „Рат са свим последицама које је наследило од њега и послератно време, преовлађује у Павловићевим приповеткама, савремени живот обележава његове романе“ (Недић 2002: 112). Наведена тврдња је одржива само донекле, јер неке од урбаних прича из његових романа повезане су са импулсима живота Источне Србије, тако што су јунаци пореклом одатле, те се ментално и асоцијативно (неки и буквално) враћају свом корену (као Аљоша Јотић, или Живадин Јотић, приликом одбране Београда 1915. у роману *Они више не постоје*). Треба још истаћи да у појединим романима радња није смештена у урбану средину (*Ланот, Долап, Вашар на Светог Аранђела*), односно да само донекле постоје обриси паланачког или урбаног живота. Како год, у центру приповедачке пажње јесу људи на размеђи два простора, дакле, на размеђи две

културе живљења – патријархалне и савремене.¹¹⁷ Будући да своје ликове Павловић измешта и „шета“ из приповедног у романескни свет на балзаковски начин, да их нераскидиво, на фокнеровски начин, закива за одређени и одабрани простор (Источна Србија) и да њихове животе трајно обележава (и ограничава) ратним збивањима и њиховим последицама у поратном свету, он као поетичко начело негује тематски, временски и просторни континуитет, односно остварује имагинативно јединство простора и времена догађања:

„Павловић на тај начин заокружује обресе једног имагинативног простора, у којем у распону од источне Србије до Београда,¹¹⁸ и уопште, од сеоске и паланачке средине до градског постојања и начина живота, он као аутор проналази своју основну садржинску и значењску инспирацију.“ (Недић 2002: 114)

У оквиру оствареног тематско-садржинског и временског и просторног континуитета искристалисана је тема раслојавања патријархалне породице и патријархалног морала, у приповеткама само наговешетена, у романима доследно и широко развијена. Проблематика очувања породице повезана је са напором биолошког опстанка, породица се сагледава и као последње упориште опстанка морала. Парадоксално, међутим, овај опстанак доводи у питање „испољавање индивидуалне слободе појединца у породици“ (Недић 2002: 115). Градска средина, својим новим облицима живота, нарочито интензивира парадоксални положај појединца у породичном кругу и продубљује моралне противуречности у појединцу (*Задах тела*). Сукоб колективног и индивидуалног морала нове заједнице (са новим друштвеним вредностима) чини основ драме човека на размеђи два простора, истовремено и основ дубљег генерацијског јаза. Усуд телесног подједнако подрива оба морална кодекса, али му се, у зависности од просторног контекста, човек

¹¹⁷ „Изузетак је донекле *Дневник непознатог*, у којем се мешају обе средине, и сеоска и градска, али у којем се основни животни проблеми, а са њим и литерарни, разрешавају скоро независно од простора и времена у којима се дешавају.“ (Марко Недић 2002: 115)

¹¹⁸ Збирком приповедака *Блато* (1999) и романом *Симетрија* (1996) коначно ће обухватити много шири просторни оквир – балканска ратна попришта деведесетих година 20. века и Француску. (Напомена Д. В.)

различно одупире, или пак подаје. Диктат технолошке културе узима данак,¹¹⁹ живи се једна нова стварност у којој бирократија и техника функционишу као „брат и сестра савременог друштва“ (Павловић 1 1999: 603).

Опонентност урбане и руралне средине у средишту је тематског круга. Село и сеоски пејзаж развијају се у широким сликама, синестезијском техником, често персонификовани. Село је „обло и меканих обрису [...] страна му је геометријска бриткост“ (Павловић 2 1999: 128), а град је асфалтна џунгла у којој доминира потпуно одсуство боја, опасана сивилом и смрадом. Оно што је између села и града – паланка, за Павловића је најругобније лице друштвеног организовања, хибрид и отелотворење егзистенцијалне дезоријентације. У селу дух колективног обједињује и успешно потире индивидуално, у граду се индивидуално и лична анонимност остварују кроз евидентан и коначни крах колективног морала (па и личног), а паланка је бунар у који тоне свака могућност човекове оријентације (егзистенцијалне, моралне, друштвене).

У градској средини, у крвотоку технолошке ере, приметно се један нови мит – мит индивидуе, за којим јунаци неких Павловићевих романа безусловно иду, ломећи и сопство и немилу туђу другост:

„Али баш зато што има обличје и снагу мита, идеја индивидуализма почиње да изневерава индивидуе (тачније: да потврђује своју наивну илузорност): као и сваки мит, и ова идеја носи у себи заносни вапај за ангажовањем ради сопственог остварења. Како митови и даље остају митови, то јест остају магле распршених нада помешаних са крвљу, тако се и ангажовање, инспирисано надом, изврће у разочарење.

¹¹⁹ „Данас, у другој половини XX века, сељаци више не причају бајке о караконцулама, нити певају онолико дуго и болно као некада; не седе око распаљене ватре у коју момци из мрака бацају влажно бусење, а девојке циче; сељанке више не држе преслице заденуте за појас; сада чуче под електричним светлом и говоре о животу те и те распуштенице, о самодоприносу – том модерном социјалистичком кулуку, о студентима – синовима сеоских богаташа што немиле по Београду траће очев новац; девојке се не стиде да гледају у момачке очи, а они не читају са звезда колико је сати јер им на запешћу леве руке блиста петнаесторубинска швајцарска штоперица [...]“ (Павловић 1 1999: 603)

Заблуда је у овоме: ништа се не може мењати без ангажовања, а ангажовање мора бити колективно да би постигло ма какве резултате, па макар и лажне. Према томе, основна идеја индивидуализма ангажовањем бива изневерена.“ (Павловић 1 1999: 158–159)

Већ у дневничким белешкама из 1956. године Павловић истиче да га искључиво интересује човек, мисао о њему постала је тематски епицентар. Оваква оријентација код Павловића инспирисана је, између осталог, Пудовкиновим студијама о филму. Тако се још једном може потврдити уска веза између филмског и литерарног жанра и у тематском домену. Павловић, у *Изгнанству I*, тачније 11. августа 1956. године, цитира мисли В. Пудовкина из дела *Сценарио и књига снимања*:

„Постоје увек два ритма: ритам стварног света и онај такт и ритам по коме човек запажа свет. Свет је сав у ритму, али човек кроз своје очи, уши и кожу добија од тога само утиске детаља. Ритам тих утисака се мења са буђењем и замирањем осећања, док ритам запаженог стварног света остаје и даље у истом такту.“ (Павловић 1 1999: 81)

Пудовкинове идеје имају велику важност за писца, сам то недвосмислено истиче, а примењује их двосмерно – у правцу развијања филмске технике и правцу дефинисања стваралачко-садржајног прозног наратива. Ритам којим човек запажа свет, као стваралачки императив, јединствен, у безброј варијанти, а опет непоновљив, умногоме је одредио одабир приповедних инстанци. Отуда фокус јунака у многобројним прозним остварењима прераста у жижну тачку са које се поима свет и збивања у њему. Фокуси могу да се умножавају, али се међусобно не потиру, већ доприносе комплекснијем сагледавању стварносних неминовности и историјских намета.

Из ритма човековог сопственог запажања света поставља се питање људске среће. У Павловићевој прози нема срећних људи, нема среће ни у наговештају: „Срећан је само онај који не зна за срећу, не мисли на њу и не тражи је“ (Павловић 1

1999: 54). Срећа у Павловићевој уметничкој визији никако се не везује за љубав, јер је љубав – ништа друго до „продирање у тајанствену психичку зону“ оног другог, тако различитог, „љубав је узрочник самоуништења“ (Павловић 4 1999: 57). Љубав је судар, „страшна битка која се одвија ван свести“ и једино што о љубави још може да се каже је „да је она неуротични продукт свести, надзидан над сексуални нагон у судару индивидуа супротних психолошких типова“ (Павловић 1 1999: 72).

Однос међу половима проблематизован је у прози Живојина Павловића тако што је увек везан за осећања мржње, гађења и насиља, а визија брака почива искључиво на традиционалним поставкама, а не на љубавном заносу. Такође, тема брачне заједнице, њеног смисла и функционисања, диференцирана је у односу на просторно раслојавање. У оквиру урбаних прича, апсурд брачног живота и колапс патријархалне заједнице доведени су до тачке са које повратка нема и апсолутизован је песимистички, можда чак и нихилистички став према могућем заједништву полова (*Задах тела, Лутке*).

Када у оквиру теме односа међу половима слика жену, Павловић то чини на два јасно диференцирана начина. У првом случају, жена је сведена на „притајену женку“, ¹²⁰ литерарно ограничена на брутални метонимијски приказ „полне јаме“ која човеку доноси коначни пораз, страشان као сама смрт, као незадрживи пад у црну рупу свемира (докторка Соња, Живана, ујна Никол, Колет, Оља Шупут...). На ову Павловићеву тему Светлана Велмар-Јанковић написала је студију у оквиру које истражује појам *одвратног* ¹²¹ (сложеног од појмова „ружно“ и „гадно“) и његово

¹²⁰ Пажљиво проучавање дневничких записа наметнуло је закључак да Павловић у свој прозни опус уноси искључиво елементе који су продукт истинског личног поимања света и искуства у свим животним видовима, па тако и персонални доживљај жене, о чему је остављао бројне белешке, касније модификоване у ткиво фиктивне прозе и адаптиране потребама карактеризације књижевних јунакиња: „До сада сам у женама налазио само једно: притајену женку.“ (Павловић 1 1999: 354)

¹²¹ За истраживање овог појма Светлана Велмар-Јанковић била је инспирисана Павловићевим есејем „О одвратном“ (објављеном у „Дуги“ 1972), о чему бележи следеће: „У средишту Павловићевог есеја ‘О одвратном’ је опис двеју фотографија: једне, која представља снимак рађања детета, и друге, чији би се садржај могао исказати као ‘Бдење уз мртваца’. Према Павловићевом испитивању и самоиспитивању, осећање одвратног и доживљај одвратности јавља се код посматрача у много већој мери пред фотографијом која приказује рађање него пред фотографијом која приказује смрт. Павловић није склон да узрок овој појави налази у томе што су аутори фотографија, очигледно, настојали да нагласе различите садржине: аутор фотографије која показује тек рођеног човека, ругобно мало биће све у крви и слузи, у грчу од тек удахнутог живота – узбуђујућу и застрашујућу *телесност* самог чина рађања; аутор друге фотографије, како нам њену садржину посредује Павловић, није заинтересован за

убличавање у литерарни феномен. Њу нарочито интересује могућа „веза између *гадног* и људске психе, *ружног* и људског тела, *одвратног* и људског постојања“ у прозним остварењима Павловића¹²² (Велмар-Јанковић 1988: 257). Михајло Пантић такође сматра да су Павловићеви „доминантни значењски топоси *ружно*, *гадно*, и *одвратно*, са свим сродним облицима и варијантама“, последица „ауторовог виђења света као предела опште затамњености ђаволовог царства“ (Пантић 1994: 104). У Павловићевој целокупној прози Пантић препознаје тему неприкосновеног ужаса стварности који се уметнички преобликовао у „одабране кадрове црне хронике свакодневља“ (Пантић 1994: 104). Начин на који је стилизован овај тематски слој проблематизован је и замера му се једнодимензионалност:

„Понекад доследност те врсте забаса у једнодимензионалност и плошност предочене слике. Отворена намера да се читалац запањи и ужасне (и тако катарзично прочисти) делимично је застарела после овековне апсолутне тематске детабуизације уметности. Ужас света ионако превазилази сваку имагинацију. Савременог читаоца више ништа не изненађује. Уз повремену језичку непрецизност и стилску недовршеност, то пренаглашавање физиолошког и природног стилског комплекса представља слабију страну Павловићеве прозе.“ (Пантић 1994: 105–106)

физички вид човекове смрти, и он бележи камером последице те смрти у онима који су били блиски умрлом. На првој фотографији наглашено је, дакле, оно што је физичко, у другој оно што је духовно, а Павловић нам, својим описом ових фотографија, то и саопштава. Међутим, по свој прилици обузет оним што је доживео као *ружно* и *гадно* односно *одвратно* у чину рађања и рођења, чину настајања живота, Павловић је лако превидео очигледну разлику у приступу садржинама коју су показивали аутори фотографија, па је осећање одвратности, фасцинантно и неподношљиво у исти мах, узео као аргумент у прилог уверењу да је, ето, чин рађања, настајања човека, по себи много ружнији и гаднији, одвратнији од чина смрти, нестајања човека.“ (Велмар-Јанковић 1988: 256) Светлана Велмар-Јанковић јасно уочава да је за Павловића рађање стање које подразумева присуство бола, а смрт је сензација одсуства бола, те на тај начин, човек ослобођен живота као метафизичког простора пуног патње, бива и ослобођен страха од сопствене беспомоћности пред смислом егзистенције.

¹²² Апологија ружног и одвратног има дугу историју и дубок траг у свим културним епохама. Најзначајнији истраживачки домен у том правцу остварио је Умберто Еко у својој *Историји ружноће*. Из Павловићевог дневника видимо да му је узор Николај Берђајев, кога цитира: „У свету, посебно у свету људском, много је више наказности но лепоте.“ (Павловић 1 1999: 189)

Љубавни чин, сведен на голи, и увек горки доживљај секса (ово би могао бити еуфемизам¹²³), неминовни је део сазнања о себи, а гађење је одговор на то сазнање. Неки Павловићеви јунаци у сексуалном чину, често насилном, спознају своје небиће, други, склони моралном чистунству, телесну љубав доживљавају као нешто „неопходно и неизбежно, али у исти мах погрешно, грешно и гадно“ (Велмар-Јанковић 1988: 264). Сексуални чин може у себи обједињавати различите видове издаје (моралне, духовне, друштвене, патријархалне), а жена прераста у симбол издаје. Отуда Павловићеве јунакиње жене – „притајене женке“ – никако да приону уз механизам друштвеног функционисања, отуђене и дивље, истовремено трагичне, оне функционишу само у склопу континуираног рата међу половима.

Са друге стране, много је женских ликова (увек споредних!) на којима почива тема патријархалне заједнице у раслојавању, жена-мученица што копне пре времена од великога и тешког рада, од ћутања и повлачења, батина, превара и издаја. Неке од њих, попут несрећне мајке Аљоше Јотића, попримају готово митску ауру страдалништва (као „кликуше“ Фјодора Достојевског). Када се страдајући потпуно отцепе од стварности, у њиховом менталном дивљању до суицидности, препознају се етномитолошки талози. Препознаје се страх од буђења снаге коју имају само оне жене опседнуте речним духом, духом који се сматра врло моћним, међу духовима из паганских представа. Тада и она, што никада није умела бити женком, ни притајеном ни отвореном, постаје потенцијално опасна. Истраживањем приповедних садржаја наметнуо се закључак да поједине ликове и ситуације (нарочито оне ритуалне, и оне остварене итеративном приповедачком техником) треба посматрати и из перспективе етноекспликације.

¹²³ Пренаглашавање физиолошке стране човекове природе, свођење његових потреба на ружно-гадно-телесну димензију, доживљај и представа сексуалног чина у форми гладијаторске борбе, толико су изражени у роману *Симетрија*, да се поједини сегменти тог романа читају као чиста порнографска литература. О сопственом виђењу порнографије и порнографског филма Павловић оставља следећи запис: „Истоветни призори лишени било каквих илузија, догађају се у углу неке отрцане собе, и у њима, изузев детаљно, али непристрасно регистрованих сексуалних радњи, нема ничег другог: ни ‘емоција’, ни маште, ни ‘догађања’, ни дијалога, ни хумора. Све је огољено као и бедна соба и нимало лепа тела сексуалних актера. Све је једнообразно, досадно, огавно и грозно. И стога истинито.“ (нагласила Д. В.) (Павловић 5 1999: 47).

У оквиру саге о Јотићима појављују се књижевни ликови мајки и бака, никада као главни, али свакако као суштински носиоци теме о патријархалном друштву у раслојавању. Поступак њиховог обликовања јаснији је ако се сагледа Павловићев дневнички запис о смрти мајке из 1988. године¹²⁴ у који је уписана визија жене страдалнице, жене што се мучеништвом уздиже изнад живота самог.

У оквиру запажања о тематским слојевима у прози Живојина Павловића, Чедомир Мирковић издваја као доминантне следеће: изазовну тему односа живота и уметности (*Лов на тигрове, Траг дивљачи...*), друштвене и историјске закономерности, поднебље и менталитет, исконски сукоб генерација, одразе историјских ломова, савремене облике ниҳилизма, маргинализацију интелектуалца и терор политике над стваралаштвом (Мирковић 1996: 222, 227), а истраживања Марка Недића закључују да су том прозом обухваћене и теме етичког раслојавања патријархалне културе, породица као њен последњи ослонац, налети технолошке епохе и деградација моралних норми, успостављање нових социјалних вредности, интелектуалац и угрожавајућа друштвена стварност, интригантна тема борбе ероса и тантоса (Недић 2002: 110–134). Љубиша Јеремић у општој обнови црног таласа натуралистичке „примитиве“ у савременој прози види разлоге зашто се, између осталих, и Павловић окренуо теми „обезвређивања људске природе и превласти ниских побуда у условима социјалне неправде“ (Јеремић 1976: 23).

Књижевна критика је, дакле, описала сложену тематску структуру Павловићеве прозе. Међутим, сматрамо да је ваља допунити још једним краћим и конкретизованим прегледом Павловићевих опсервација о тематским и идејним оријентацијама, обједињених у *Језгру напетости*. Одговарајући Мирку Филиповићу

¹²⁴ „Наша мајка није умрла; гасила се [...] Била је домаћица, али је свако, ко је, за њена дуга живота, био у прилици да са њом разговара, мислио да је и она, као и њен муж, интелектуалац. Била је домаћица и мајка, која је, од четири рођена детета, изгубила прва два, и сав њен живот био је посвећен мужу и породици, и узгајању деце, у чему је налазила сав свој животни смисао. Она је смрт јединог брата, од шпанске грознице у току Другог светског рата, и првог свог сина у осмој години живота, и прве кћери у шестом месецу после порођаја, затим губитак матере уочи Другог светског рата, па оца после рата, а потом и мужа, и, најзад, и све три своје, од ње млађе сестре, пребољевала без већих унутрашњих потреса, јер је од кћерке добила два унука, а од сина три, и у њима видела продужетак себе саме, а и разлог да девет пуних деценија, упркос таквим недаћама какве су ратови, болести, сељакања и губици најмилијих, остане у свету живих.“ (Павловић 1 1999: 151)

на сугестију да своју експресивну снагу и стваралачку виталност црпи из извесног маниризма, Павловић маркира суштину уметничко-тематске оријентације:

„Мене занима човек на рубу егзистенције, како то каже један мој пријатељ. Не спорим да људска трагичност може бити садржана у сваком привиду одсуства трагичности. Тај притајени облик људске трагичности је мени као човеку који се бави уметношћу мање интересантан. Динамичнији облик људске трагичности ми је много ближи. Ја се бавим таквим облицима људске трагичности. Наиме, занима ме трагичност људска као последица властите одлуке да се учини одговарајући акт који мора бити свестан да је непожељан. Мене окупира немирење са судбином, са трагичном последицом таквог немирења.“ (Павловић 1990: 87)

Одлука и лични акт о којима Павловић говори у цитираном одломку стваралачка су окосница и у филмској и у литерарној сфери. У оквиру свих тема централно се поставља јунак који је у судару са околином. Судар је неминован и с обзиром на човеков лични ритам доживљаја света. На тај начин постигнута је и драмска димензија, остварен аристотеловски сукоб појединца са светом, који кроз катарзични исход стреми ка остваривању општег људског интереса. А шта је то „људско“ у човеку, за Павловића ће остати вечита енигма. Ако је морал у основи природе појма „људског“ и „људскости“, уметник га види као механизам који човеку омогућава колективни живот:

„У свим друштвима, и у свим религијама, те норме су биле мање-више исте. Морал – то је лучевина! Као што у зглобу кости постоје хрскавица и маст да би зглоб могао да функционише. Та маст је, у ствари, у друштвеном механизму оно што се зове морал – да би друштвени механизам могао да се креће. Да се не истроши и не сруши.“ (Павловић 1990: 59)

Прозаисту Живојина Павловића, закључићемо, највише интересује тема сукоба човека и света на два фона: на фону биолошког преживљања под проклетством омеђености телесношћу и на фону сукоба колективног и

индивидуалног морала. Свет у оквиру којег се одвија овај сукоб Павловић је имао потребу да сузи, како би му у појединим тренуцима могао приписати и митску дубину. Отуда литерарни завичај, измаштана географија, у оквиру које је било могуће остварити апсолутну стваралачку слободу и извесну животну уверљивост.

Ликови и приповедачки поступци у аналитичком приступу

Ликови – типологија и систематизација

Ликове и приповедачке поступке у аналитичком приступу прози из циклуса *Дивљи ветар* тумачимо у оквиру једног поглавља¹²⁵ зато што су суштински део поетике у оквиру које је, најчешће, приповедна техника битно условљена одабиром ликова. У богато разгранатој мрежи књижевних јунака, чврсту унутрашњу конструкцију чине ликови из родослова фамилије Јотић и њеног крила – Првановића. У *Дивљем ветру* ликови примарно теже да се остваре као приповедачи (ликови који фикцијализују и фокализују) и то у најразличитијим формама: дневничкој, епистоларној, мемоарској, чак и у романескној (Аљошин роман у роману *Лов на тигрове*). Те ликове/нараторе сврставамо у групу „ликова-фокализатора“, јер је наративни садржај продукт њиховог гласа и фокуса кроз који се догађаји и актери преламају. У том смислу врло је тешко дефинисати „главни“ и „споредни“ лик, односно „динамични“ и „статични лик“,¹²⁶ јер инстанца која у једном прозном делу има нараторску функцију, у другим делима бива ближи или даљи предмет нарације. Отворено је питање колика је способност хомодијегетичког наратора из Павловићеве прозе да себе, као јунака из догађаја који су предмет непоуздане нарације, прикаже у динамичкој перспективи. Већина јунака поприма рељефност тек када се обједине вишеструки фокуси и вишеструке приче из целокупног циклуса (њихова рељефност је сагледива тек из перспективе контекста циклуса).

¹²⁵ Потпоглавља само функционализују нашу намеру и чине лакшим приступ грађи коју користимо при аналитичкој обради ових књижевнотеоријских појмова.

¹²⁶ Овде се ослањамо на теоријску дефиницију Цералда Принса: „Ликови могу бити главни или споредни (у смислу важности унутар текста), динамични (уколико су променљиви) или статични (када се не мењају) [...]“ (Принс 2011: 96)

Јотићи су централни ликови у *Дивљем ветру*, а неки од њих и најзначајнији приповедачи, те је неминовно посматрати их у домену бинарне функције. Ликови, чије су животне приче обухваћене овим циклусом, остварени су у процесу двоструке карактеризације: самокараактеризацијом (директно и индиректно у сопственој нарацији) и различитим техникама у оквиру туђе нарације. Из фамилије Јотић наративни глас је додељен следећим ликовима: Сими Јотићу (*Ланот*), Живадину Јотићу (*Они више не постоје*), Благоју Јотићу (*Расло ми је бадем дрво, Вашар на Светог Аранђела*), Миодрагу Јотићу (*Вашар на Светог Аранђела*), Видоју Јотићу (*Вашар на Светог Аранђела*) и најмлађем, Аљоши Јотићу (*Вашар на Светог Аранђела, Лов на тигрове*). Од Првановића, са бинарном функцијом су Ержебет, Шањи, Бора, Славољуб и Сима, пре свега у полифонији романа *Задах тела*, а онда и као предмет нарације (у различитом обиму) у *Луткама на буњишту* и другим прозним остварењима (углавном овлаш и у споредној функцији).

Књижевни јунаци који су бинарно функционализовани могу се посматрати као главни. Међу њима посебно место заузима Аљоша Јотић, јер многобројни маркери (у поређењу са дневничким записима) указују на могућност да је Павловић делимично послужио као прототип за тог јунака. У наредним поглављима, која ће проучавати Аљошину нарацију, или прозу чији је он предмет нарације, аргументоваћемо ту тврдњу.

Ако примењујемо категорију „важности унутар текста“ (Принс 2011: 96), онда ликови могу бити „главни“ унутар самосталних наративних целина (Аљоша у роману *Траг дивљачи*, Стеван Арсенијевић у роману *Зид смрти*, Благоје Јотић у *Расло ми је бадем дрво* итд.) и „главни“ у контексту циклуса *Дивљиветар*. У том случају важна је не само њихова нараторска функција, већ и фреквентност, па с тим у вези постају за свет приче нарочито значајни ликови који нису из родослова Јотића: Вук Бабић, Соња Спалајковић, Марија Арон, Ненад Буцало, Богдан Јеленковић и др.

Функција појединих ликова додатно се усложњава чињеницом да се у неким ситуацијама измештају у позицију наратора (као директни слушаоци, или читаоци

„записаних“ нарација).¹²⁷ Колико је битно да делају, или да су већ делали, за ликове је од суштинског значаја и да причају, али и слушају туђе приповести.

Такође, можемо их систематизовати у односу на „делокруг радње“ (Принс 2011: 97). Делокруг радње подразумева просторну и историјску дефинисаност. У просторном смислу, ликове групишемо на оне који потичу из урбане средине, егзистенцијално, културно и етички адаптиране на њу (нпр. Славољуб у роману *Задах тела*). Они су малобројни и епизодни. Дијаметрално супротно је постављена група ликова пореклом из руралне средине, фиктивног Сејменског дола и Источне Србије; то су ликови укореењени у простор из којег потичу, без жеље и без спремности да прихвате нова социјална устројства, и нови друштвени морал (Сима Јотић, Видоје Јотић, баба Бонка и др.). Та се група рачва у две подгрупе: једни доследно остају везани за завичај, други се, у трагању за егзистенцијалном сигурношћу, препуштају вртлозима урбаних средина, где остају подвојени и неприлагођени, у сталној чежњи за завичајем (Благоје Јотић, Живадин Јотић, Шањи). У неком животном тренутку, кроз сећање или стварно, већина њих се враћа завичајном простору (Аљоша, Благоје, Бора).

У односу на „делокруг радње“ и улогу ликова у историјском контексту, групишемо их око следећих кључних тачака: Први светски рат (Живадин Јотић, Драгутин Гавриловић), Други светски рат (Вук Бабић, Благоје Јотић, Миодраг Јотић, четнички војвода Граничарски и др.) и послератна социјалистичка стварност у којој су ликови активни на широком простору (од села и сукоба са идеологијом сеоских задруга, преко диктата престоничког Београда, па до голооточких мука). Најбројнији су ликови, те дакле и догађаји, везани за прилике из Другог светског рата и непосредно после њега. Назначена група ликова се такође грана, сада у три правца: први су одани идејама револуционарног покрета, други се прикључују четничким формацијама, а трећи, верни земљи која их храни, трпе двоструко због своје неутралности. Ликови-носиоци одређених идеолошких ставова су, у Проповој дефиницији, такозвани ликови „са функцијом“; конкретније, то су ликови чија

¹²⁷ У роману *Вашар на Светог Аранђела* можемо развијање лика Ненада Буцала пратити из „ја“ перспективе, „он“ перспективе и наратерске перспективе (слуша исповест Благоја Јотића).

активност испуњава своју сврху¹²⁸ (Вук Бабић, Благоје Јотић, Аљоша Јотић, Мита Балабановић и др.). Има и упечатљивих епизодних ликова, унесрећених ратним вихором, датих у ситуацијама када се приклањају час једној, час другој идеолошкој страни. Свима су заједнички страдалништво, несрећа, губитак ближњих и смрт.

Систематизација ликова у односу на „језичка својства“, односно говорне припадности, од значаја је за општи аналитички приступ. Књижевни јунаци се доследно диференцирају на оне који у наративи и(ли) дијалогској форми чувају дијалекатска језичка обележја и оне који користе стандардизоване форме, неретко „померене“ жаргонизмом, фразеологијом, вулгаризмима. Што је јунак егзистенцијално везанији за Сејменски до, дијалекатски и архаични слој у говору је експлицитнији. Поједини јунаци у судару са другим језичким срединама (Београд), остају доследни „завичајном говору“ или, у случају да им се у наративној функцији додели стандардизовани језик, можемо уочавати извесна „исклизнућа“ и лексичко-стилска прекорачења,¹²⁹ као потенцијални знак примордијалног доживљаја говора (према познатој теорији Алфреда Алдера). Говорни дискурс¹³⁰ Павловићевих јунака, пре свега јунака/наратора, примарно је функционализован за исказивање субјективних ставова, а онда и за успостављање интерперсоналних и друштвених односа.

У свету Павловићевих фиктивних јунака (а такви претежу, са изузетком историјског лика мајора Гавриловића) има образованих и школованих (Шањи, Аљоша, Благоје, Соња и др.), али и оних који једва да могу бити окарактерисани као „описмењени“. Будући да су ликови романа *Дивљи ветар* из готово једновековног оквира¹³¹ и битно обележени егзистенцијалним и геополитичким положајем, а затим и етничким и фолклорним карактеристикама, много је јунака који припадају

¹²⁸ Према Шломит Римон-Кенан, *Наративна проза*. (Римон-Кенан 2007: 33)

¹²⁹ Поглавља која аналитички посматрају везу између наративе и јунака захтевају аргументацију те тврдње.

¹³⁰ „Дискурс је дефинисан, пре свега, као таква употреба језика преко које се успостављају субјективни ставови, граде и померају интерперсонални и друштвени односи.“ (Јуван 2011: 49)

¹³¹ Почетна тачка је отприлике у време Тимочке буне, а крајња обухвата и неколико деценија након побуне студената 1968. године. Прецизније одређивање завршне тачке исприповеданог времена могуће је на основу дешавања из романа *Лов на тигрове* и *Траг дивљачи*.

социјално нижем, сељачком слоју,¹³² или су из њега потекли. Они остају верни архаичном и традиционалном (нпр. Видоје Јотић, Сима Јотић, Живадин Јотић), док њихова деца, образована и упозната са новонасталом културом живљења урбанизованог и индустријализованог времена, показују знаке подвојености или накарадне адаптираности, лишене и колективног и личног морала (инжињер Шањи, докторка Соња Спалајковић, Благоје Јотић, Аљоша Јотић).

Ликове је могуће систематизовати и у односу на религиозни избор и животну филозофију, јер им ови критеријуми додељују извесну „улогу“ или их претварају у жељени „тип“ (Принс 2011: 97). Старија генерација житеља Сејменског дола, она што је рођењем далека од комунистичке револуционарне идеологије и Другог светског рата, задржала је јак религиозни импулс, често укрштен са остацима преживелих паганских ритуала из словенске митологије (лапот, магије, заумни ритуали излечења, бајалице...). Ликови млађе генерације (нарочито из урбане средине) показују отпор према теистичким оквирима и колективном моралу (то је њихова примарна улога), те се формирају као тип револуционара-атеисте (Вук Бабић, Благоје Јотић). Парадоксално, и теисти и атеисти сабрани су око наративних чворишта везаних за врановачки вашар на Светог Аранђела.¹³³ Атеистички тип може да поприми и димензије нихилистичког типа, као што је случај са Аљошом и Славољубом. У односу на животну енергију (или филозофију живота), међу припадницима млађе генерације развио се тип песимисте, који, када се развејао облак победничког идеализма, увиђа крваву позадину минулих догађаја и сву немилосрдност предстојећих (Миодраг Јотић и др.).

¹³² У фолклорној лексици користи се реч *селац*, уместо *сељак*, па ће тако наратор Божидар Радулов из прозе „Ветар у сувој трави“, у више наврата употребити ову лексему како би могао да појача ефекат изолованости овог слоја у најширем историјском значењу: „[...] – кој селцу да помогне ако му труд оде узалуд – ники! Тако ти је откад је света и века. Тако је одувек било. Тако ће да биде и даље – вечита наша сељачка мука [...]“ (Павловић 6 1993: 23)

¹³³ Многи догађаји из саге о Јотићима предмет су сећања, или нарације, у односу на њихову блискост или удаљеност од тренутка вашарских окупљања. Вашар је пратећа форма уз летњег Светог Аранђела, а поједине ситуације се позиционирају и тумаче у односу на зимског Светог Аранђела. На тај начин је Свети Аранђел постао централни симбол саборности, али и злих судара, народа из Источне Србије.

Када ствара ликове, Павловић често опише лица своди само на скице, или пак јунаке готово дословце оставља без лица. Тако је његова проза, одбацујући традиционалну технику портретисања, прибегла савременом стваралачком поступку.

Женски ликови креирани су другачијим наративним поступком. Пре свега, они су врло ретко у улози наратора (Душица, Ержи), нису централни предмет нарације, па нису ни функционализовани као главни. Међутим, то не умањује њихов значај – женски ликови у Павловићевом фиктивном свету постоје као што постоје основни елементи. Без њих се не може, а истовремено могу бити човеков најдубљи понор. Неке су мирне и бешумне као језеро без дашка ветра (покорне и патријархалне), неке енергичне, похотне и агресивне. Соња Спалајковић је „жена покрет, жена изазов, створење симбол“, њена је похота безгранична и „не зна се да ли се свети или сналази, спасава од силних нагона или драме несрећних и неуспелих веза и односа“ (Стојадиновић 2010: 160). Много је таквих женских ликова без функције материнства и супружничтва, кажњених усудом телесног или агресијом мушкараца, који, као и оне, у процепу између колективног и личног морала, трагају за одговорима на многобројна животна питања. Када своје јунакиње смешта у урбану средину, или их на неки начин и краткорочно повеже са њом, Павловић их боји познатом „покондиреношћу“ и малограђанштином, одсуством материнског инстинкта и када имају децу, развијајући слику до карикатуралности (Цеца и Ружа Првановић). Женске ликове обележене похотом и неморалноћу увек прате мотиви гађења и ружноће (најпре оне телесне), насилног секса и мушке агресије. Нису, међутим, оваквог односа лишени ни ликови који су ближи „традиционалистичкој“ варијанти, као што је случај са Тијаном из романа *Лов на Тигрове* или професорком Маријом Арон из романа *Траг дивљачи*.

Милица, жена Видоја Јотића – Реброње, Соњин је антипод, у њој је све најлепше што је у жени Павловић успео да пронађе (а ретко је то умео и једино у ситуацијама када ствара књижевни тип пожртвоване мајке-мученице). Тиха, изолована и сигурна у својој недоступности, она је лик у огледалу туђе похоте. Но, уз све то, она је понајвише трагична, несрећно лишена материнства, као и Горица из романа *Задах тела*. Обе покорно носе судбински камен тешког живота у пороком

поремећеним брачним заједницама. Милица је нараочити чувар у народу утемељеног обичаја да се о дешавањима у брачној постели јавно не говори. Додајмо и да је у Павловићевој прози такво портретисање последица субјективних фокуса хомодијегетичких наратора, а не поетичког начела објективизације у карактеризацији.

У општем осврту на технику обликовања и функционализацију јунака у прози Живојина Павловића, може се закључити да је писац и на тај начин желео да своју прозу учини упечатљивом и слојевитом. У тој прози уско су узајамно повезани и условљени јунаци и наратија. Лик егзистира у туђој наратији/фикцији, али и у сопственој, у дијегези и аутодијегези. Код Павловића димензије лика (као и димензије његове наративне истине) остају „отворене у значењу“ и сагледиве тек из перспективе целовитости *Дивљег ветра*. Проучавањем наративних техника отвориће нам се могућност за прецизније сагледавање рељефности кључних актера једновековне саге о Јотићима.

Приповедна техника – општи приступ

Истражујући садржаје Павловићевих дневника, дошли смо до сазнања да је проза једино и извесно стваралачко опредељење, још из пишчевих ђачких дана. Поменули смо да аутор посматра писање прозе (дакле, само приповедање) као заморан рад, што је потврђивао многобројним белешкама о бдењима над рукописима и раноранилачким списатељским подухватима, о сатима „окапавања“ над новонасталим идејама и стваралачким надахнућима, о мукама над спорим и застарелим писаћим машинама, али и о очају неповратног губитка текстова у компјутерским неповратима.¹³⁴

У овом делу рада покушаћемо да маркирамо основне приповедачке поступке, фреквентне приповедачке позиције и типове приповедача у циклусу *Дивљи ветар*. Сматрамо да циклус обједињује суштинска наративна опредељења, а евентуалним „различитостима“ бавићемо се, у форми сажетог прегледа, у поглављу посвећеном прозним делима ван тематског циклуса саге о Јотићима. Неопходно је, такође, и у оквиру саге посматрати приповедне инстанце из двоструке перспективе: перспективе романескног света с једне, и перспективе кратке прозне форме, с друге стране.

Омиљена приповедачка позиција за Павловића је хомодијегетичка, са унутрашњом, често и вишеструком фокализацијом. Тип непоузданог приповедача доминира, фокус и знање се препуштају индивидуализованој свести и њеном филтеру. Јотићи су врсни приповедачи, они много говоре о себи, а говоре и о другима. Говоре због себе (јер је мука разговора са собом парадоксално једна од најслађих) и говоре због других (и тада скоро никада не губећи себе из вида). Јотићи

¹³⁴ „22. XI 1989. Пре неки дан ми се догодило, да пишући ‘Мемоаре Вука Бабића’, избришем на компјутеру страницу-две оригиналног (*и непоновљивог*) текста. Данас се догађа већа катастрофа: притиснувши погрешно дугме, опет сам обрисао *непосредни* плод сопствене имагинације и не верујем да ћу поновним писањем досећи првобитну свежину сопственог исказа. Доносим дефинитивну одлуку: ову заводљиву справу користити само као писаћу машину. Одсад ћу прву верзију увек исписивати наливпером на хартији, а затим текст прекуцавати и кориговати на датотеци, јер, папир је још увек једино поуздан: трајан је, и веран свом господару.“ (Павловић 4 1999: 465)

су приповедачи, записивачи, писци дневника, латентни хроничари, епистоларни мајстори, родословци. Приповести се отелотворују у језику народном, сочном, архаичном, али и говорном диктату новог времена, нервозној урбаној лексици и синтакси, у експлозивном вулгарном изразу.

Вазда запитани над немилим судбинским токовима, над личној и колективном драмом, обележавају своје казивање исповедним тоном. Отуда се често посеже за дневником или писмом, а наратер је често експлицитан. Наратер може бити проналазач рукописа, па своју функцију остварује кроз читалачки чин (у *Дневнику непознатог* јунак оквирне приповести, у *Вашару на Светог Аранђела* Ненад Буцало), техником увођења приређивача рукописа своди се на минимум размак између наратије и њеног предмета (Русе 1995: 28). Наратер може остваривати своју функцију и „слушањем“, као што је то случај са Буцалом који слуша Благојеву исповест. У роману *Задах тела*, у сложеној полифонијској конструкцији, апострофирани су наратери, сваки глас и говор су ка некоме усмерени, али нема маркера о рецепцији и евентуалној реакцији, осим у случају када Славољуб „у слушалицу“ говори своју исповест брату Вељи, па се из Славољубових реченица посредно сазнаје каква је била реакција са друге стране слушалице.

Дакле, јунаци радо преузимају улогу приповедача и свој говор остварују у различитим формама (дневник, писмо, исповест, мемоари). Истовремено, Живојин Павловић усложњава могуће ситуације за рецепцију разноликих приповести. Умножене формалне нараторске и наратерске позиције сведоче о потреби да се задовољи основна глад – глад за комуникацијом. Недостатак комуникације, отуђеност (од друштва, породице, па и себе), „глувило“ и „немост“ једне епохе, сведеност људске егзистенције на јаук и крик, изнедрили су мрежу фиктивних приповести у којима се људски говор функционализује у име, и зарад, наративне, али и животне истине и слике света.

Будући да доминација непоузданог приповедача може проблематизовати објективност садржаја приповести, нарочито ако он тежи да обухвати историјски контекст, или актуелни тренутак, Павловић је проналазио додатна формална и наративна решења. Објективност и продор ка ономе што су критичари означили

појмом „стварносна проза“ (најпре Љубиша Јеремић) остваривао је честим и наглим прекорачењима наративног нивоа (полифонија), вишеструком фокализацијом, па и увођењем формалних решења у виду наративних целина као што су *пролог, уместо увода, уместо епилога, родослов, фуснота, цитат, интертекст, документ, скица, цртеж, изјава, записник* и слично. Поливалентна форма неких прозних остварења Живојина Павловића није само заводљива борба жанрова, још мање је тенденција ка постмодернистичком подухвату – она је последица стваралачке намере која за циљ има динамичну смену наративних нивоа. Од поменуте динамике зависи уверљивост приче. Наративни нивои су, у ствари, умножени гласови, али и умножене тачке гледишта. Често се са променом наративног нивоа мења и функција књижевног лика. На пример, у роману *Лов на тигрове* професор Глобус је у улози приређивача и у „Прологу“ приповеда у он-форми о себи, односу са Аљошом и о свом приређивачком подухвату. У Аљошином „Дневнику“, у истом роману, он је само један од јунака (али од оних ретких са којима Аљоша успоставља ближу комуникацију). Фусноте и напомене из Глобусовог пера су интервенције које објективизују наративне садржаје. У истој су функцији записници и изјаве у „Уместо епилога“. Темпераментан бунтовник, Аљоша, након исцрпног и доследог истраживања, сачињава „Родослов фамилије Јотић“ (роман *Ланом*), текст озбиљан и исцрпан, који читаоцу може послужити као најбоља мапа за кретање кроз мрежу јунака и догађаја у једновековном оквиру саге о Јотићима. Родослов је начин осмишљен и за докараактерзацију Аљошиног лика (од бекства од идентитета до страшног сажимања свих идентитетских предзнака у животима предака).

Велики број цитата и жанровски разноликих интертекстуалних уметака у служби је транстекстуалне комуникације са Павловићевим дневничким записима. На тај начин се додатно поетизује оно што је првобитно било записано као облик „стварног живота“ и обрнуто – за оно што смо мислили да је чист литерарни чин, претходно је било истински проживљено. На крају, сва поменута формална решења никада нису супротстављена животу. Она су његов рефлекс. Проза Живојина Павловића је „стварносна“ не само због тематике и натуралистичког стила, већ и због форми које доказано могу да понесу терет живота из одређеног историјског оквира.

Документарност и нелитерарни жанр служе субјективној истини како би било могуће да се преживи и прихвати историјска истина.

Осим честог ретроспективног казивања, као природне последице стања „присећања“, приметно је и да у оквиру целог циклуса, а онда и унутар самосталних прозних целина, превладава репетитивно казивање (у односу на итеративно). То је последица умножених гласова, али и умножених фокуса. Експлицитни пример су неки од догађаја: хватање четничког војводе Марка, који је вишеструко исприповедан (Аљоша, Благоје, Жућа), или прича о Соњиним сексуалним авантурама, Аљошин криволов и потере, освајање оклопног воза, догађаји на Светог Аранђела итд.

Приповедна динамика и драмска напетост постижу се концентрацијом великог броја догађаја и згушњавањем ликова у ограничен временски оквир, односно формом сажетог прегледа: Сима Јотић готово цео живот треба да смести у петнаестак минута – од прозивке до стрељања; приповедање у *Луткама на буњишту* обухвата само један дан и догађаји се обележавају сатима и минутима; у Жућином дневнику, вођеном отприлике само један месец, нашло се мноштво партијских акција, потера, чишћења терена, ликова распоређених у широк просторни опсег; Славољуб брату Вељи треба да у телефонски разговор смести сву горчину својих белосветских путовања; на крају, постоје и писма која у једном наративном замаху треба да обухвате вишегодишња страдалиштва (Жућино писмо о дешавањима на Голом отоку, Душичина писма стрицу Шањију). Временски зев, односно елипса, у класичном значењу тог књижевнотеоријског појма, није приповедно решење за којим аутор често посеже. Можда је најбољи пример управо она у *Ланоту*, када се радња са краја 19. века елиптично премешта у контекст застрашујуће логорске стварности Другог светског рата.

Дескрипција, као облик казивања, добија значајно место у прози чији је књижевни простор Сејменски до, односно источни део Србије (остао из незнатних разлога на маргинама литерарног живота у српској књижевности). У том смислу, циклусом *Дивљи ветар* зачета је једна нова геопоетика, утемељена на персонификованом пејзажу, чешће суровом и застрашујућем, и само, с времена на

време, идеализованом, у којем обитава свет јунака оптерећен талозима мита, фолклора, епике и традиције, истовремено сурово изложен налетима и насртајима историје и агресији новостворене урбане (квази)културе. Дескрипција урбаног екстеријера и ентеријера заступљена је у блажој варијанти и углавном у контексту естетике ружног (град је прљав, смрдљив, сив, станови су скучени, запуштени, загушљиви и безбојни).

Приповедања у трећем лицу и хетеродијегетичке (односно екстрадијегетичке) приповедне позиције има у романима, али у значајнијој мери у приповеткама. У тим случајевима Живојин Павловић ретко држи свог приповедача на тачки нулте или спољашње фокализације (у највећој мери хемингвејска нарација постигнута је у роману *Траг дивљачи*), углавном се догађаји препуштају фокусу јунака и пропуштају кроз филтер њихове свести. У суштини, у романима су заступљене екстрадијегетичке ситуације (*Лутке на буњишту*, *Траг дивљачи*, *Зид смрти*), али су Павловићу дража прекорачења наративних нивоа и заводљива игра полифоније (*Ланот*, *Ветар у сувој трави*, *Вашар на Светог Аранђела*, *Лов на тигрове*, *Задах тела*, *Дневник непознатог*, *Долап*).

Полифонија, поливалентна форма, транстекстуалност у различитим видовима, натурализација говора и слика, вишеструка фокализација, тематско и просторно јединство, фреквентност ликова и умножавање њихових функција, чине оквир наратива и интерпретативно полазиште.

Табела бр. 4

Приказ наратора и хронотопа у *Дивљем ветру* (обимнија прозна остварења)

Књижевно дело	Хомодијегетички приповедач	Хронотоп	Хетеродијегетички приповедач	Хронотоп
<i>Ланот</i>	Сима Јотић, глас и фокус	Ниш, логор на Бањици 1944; Зјапина пре рата	Поглавље „Обред“, глас свезнајућег приповедача;	19. и 20. век, Сејменски до, село Зјапина, Штрпчев

			фокус Петка и Јоте Поглавље „Аљоша Јотић истражује“ и „Родослов фамилије Јотић“	млин код села Злодол
<i>Они више не постоје</i>	Живадин Јотић	Септембар 1915, Београд; у ретроспективи Сејменски до		
<i>Лутке на буњишту</i>			Свезнајући приповедач; мозаик прича	Београд; Лубничка улица бр. 22, од 5 часова ујутру до поноћи; сећања и догађаји из Зјапине
<i>Расло ми је бадем дрво</i>	Благоје Јотић (глас и фокус); ретроспектива	20. век, Београд, године непосредно пре Другог светског рата; пролепсама и неки даљи догађаји; Зјапина и Сејменски до		
<i>Задах тела</i>	1. Ержебет – наратеру	20. век,		

	<p>унуку Славољубу</p> <p>2. Шањи – наратеру, брату Бори</p> <p>3. Бора – наратеру, брату Адаму</p> <p>4. Душица писма – наратеру, стрицу Шањију</p> <p>5. Славољуб телефоном – наратеру, стрицу Вељи</p> <p>6. Сима Првановић – наратеру, жени Ержебет</p>	социјалистички Београд, Врановац, Банат, Словенија		
<i>Ветар у сувој трави</i>	Божидар Радуловић, нарација у „ја“ форми и прво лице множине	20. век, Сремски фронт, непосредно послератно време; Злодол, Штрпчев млин, Зјапина	Спознајући приповедач о Божидару и свим догађајима из његове нарације (репетитивно)	20. век, Сремски фронт, непосредно послератно време; Злодол, Штрпчев млин, Зјапина
<i>Траг</i>			Свезнајући	Планина

<i>дивљачи</i>			приповедач, спољашња фокализација	Голеш; хотел „Дијана“
<i>Вашир на Светог Аранђела</i>	Аљоша (исповест и дневник) Жућа (дневник) Благоје (исповест) Реброња (исповест) Вук Бабић (мемоари)	20. век; Сејменски до, Зјапина, Врановац	Свезнајући приповедач – глас; фокус – Ненад Буцало Сценарио за филм	20. век; Сејменски до, Зјапина, Врановац
<i>Зид смрти</i>			Свезнајући приповедач – глас; фокус Стеван Арсенијевић	Београд, Дорћол; Врановац; Зјапина
<i>Лов на тигрове</i>	Аљоша (дневник)	20. век; Сејменски до, Голеш	Приређивач (професор под надимком Глобус) Издавач (<i>Уместо епилога</i>); свезнајући приповедач у унутрашњем роману о Болету Јеленковићу; Болетов фокус; сценарио за филм	20. век; Сејменски до, Голеш; рудник; Врановац; Београд

Хомодијегеза као доминантна приповедачка перспектива
(*Лапот, Расло ми је бадем дрво, Вашар на Светог Аранђела,*
Они више не постоје)

Хомодијегеза је „приповедачка ситуација у првом лицу“ (Штанцл 1987: 31), односно хомодијегетички приповедач је део дијегезе коју предочава (Принс 2011: 69). Овакав избор нараторске инстанце чест је у *Дивљем ветру*, па нам је намера да маркирамо примере референтне за такво теоријско полазиште.

Већина ликова из фамилије Јотић приповеда непоуздано, у „ја“ форми, исповедним тоном, с намером да се захвати и сачува (причањем или бележењем) све што свест може да „захвати.“ То „ја“ је знак средишње свести која организује приповедање и инструмент је унутрашњег обухватања (Русе 1995: 8). Организација приповедног времена и времена приповести бинарно је развијена. Неки од приповедача усмерени су ка оном што се већ десило, па се сећања призивају и оживљавају по диктату асоцијативности, а не по хронолошкој логици¹³⁵ (приповедање Благоја и Симе Јотића), други имају потребу да у хронолошким интимним записима сачувају детаље свог битисања, размишљања и свега што „прионе“ уз њихов егзистенцијални простор (Аљошин дневник, Жућин дневник, дневник непознатог младића). Изузетак су мемоари Вука Бабића као јединствен сегмент у целокупном романесекном ткиву врановачког циклуса.

¹³⁵ Жан Русе у књизи *Нарцис романописац; Огледи о првом лицу у роману* овако проблематизује хомодијегетичку ситуацију: „Ако је приповедач укључен у нарацију као личност и ако је он сам оно што прича, и казивач и предмет казивања у исто време, како ће тај однос истовестности деловати на временски статус приповести? Може ли тај приповедач о самом себи у истом тренутку бити и онај који говори и онај о коме говори? [...] Три наративна начина одговарају том непосредном обухватању субјекта од стране самог тог субјекта, с једне стране размене писама, уколико притисак примаоца на натера писца да буде опрезан, с друге стране интимни дневник и унутрашњи монолог, говори без слушалаца који свде на минимум размак између нарације и њеног предмета.“ (Русе 1995: 25–28)

Носилац хомодијегезе у роману *Лапот* је Сима Јотић.¹³⁶ Она је унутар двоструког приповедног оквира: први оквирни ниво чине преписка читатељке и књижевника („Уместо увода“) и „Родослов фамилије Јотић“, као форме које теже да и у садржајном смислу остану на рубу фикције, а ближе документу. У тај оквир углављена је хетеродијегеза наративних целина, „Обред“ и „Аљоша Јотић истражује“. Временске тачке тих целина веома су удаљене, читав један век, али просторна тачка им је идентична – Сејменски до и село Зјапина. Такав „унутрашњи оквир“ има за циљ да свезнањем објективизује приповест у једновековном току. Хомодијегетичко наративно језгро Симиног приповедања допуњује књижевну и симболичку димензију лапота и чини значајну карикату у дијахронијском ланцу приповести о Јотићима.

Симино казивање отвара значајни наративни ниво, његов глас и фокус носе све оне фино лиризоване моменте, када се из непрегледа душе извију давно потиснута и заборављена сећања и осећања. Павловић је насловом овог поглавља сугерисао једну необичну приповедну ситуацију: „Сима Јотић казује пред смрт“. Питање је шта се казује и како се казује „пред смрт“. У том, психолошки пренапрегнутом тренутку, егзистенцијалној стешњености, када сећања навиру, сударају се и укрштају у асоцијативном замаху, намера да се нешто исприча хронолошки увек је угрожена. Симинова исповест у целини, обележена је смрћу. Он не казује само *пред смрт*, смрт доминира над сваким сегментом његове животне приче (од лапота до раних смрти ближњих), он, коначно и казује „мртвим“ гласом оца који је доживео издају сина. Овде се приповедно „ја“ непрекидно упиње да извуче есенцију сећања, па се потпомаже реторичким синтагмама: *знао сам, тада је почело, прича се, мислило се, знао сам, не сећам се, било је тако, но бивало је...*

Простор почетне приповедне тачке је нишки логор 1944. године, што сазнајемо из Аљошиног „Родослова“, а сећања обухватају цео Симин живот и чланове породице (од прадеде до синова, Видоја, Благоја и Жуће). Догађаји (превасходно на нивоу личног и породичног) повезани су усудом смрти, а „случај је

¹³⁶ Посебна истраживачка пажња овом лику и његовом казивању биће посвећена у поглављу које ће се бавити интерпретацијом романа *Лапот*.

свемогућ; сред његовог хира краљ постаје просјак, а просјак краљ“ (Павловић 1 1993: 36). И у *Ланоту* као и у роману *Вашар на светог Аранђела*, Аранђеловдан је тачка са које се премерава близина или удаљеност свих догађаја (исти је случај и са многим другим прозним делима): „И то је тако трајало до Светог Аранђела“ (Павловић 1 1993: 83). Вашарска атмосфера је знак празничне карневалске слободе: „на празник владају масовно весеље и збрка, прождрљивост и пијанство“ (Мелетински 2011: 124), али истовремено, вашарски амбијент је претпоставка контакта са демонским светом. Веза празника са давнином је исконска, а давнина, нарочито митолошка, јесте време пре времена (Мелетински 2011: 128). На тај начин вашарско празнично време симболично тече „ван времена“, односно сви догађаји из тог оквира теже да добију универзална значења. Вашар на Светог Аранђела је тачка око које треба да се обједине догађаји и ликови из циклуса, како би његова архаична и митска праоснова могла да их центрипеталном силом заклони од дивљих ветрова историје и егзистенцијалног ништавила.

Казивање Симе Јотића карактерише развијен осећај за детаљ и слику и боју. Оно тече присилом времена што неумољиво пролази и прети да блиском смрћу остане недовршено. Зато је осетан покушај убрзавања ритма, својеврсна искиданост која се покушава премостити коментарима¹³⁷ са различитим функцијама (дескриптивни, информативни, експресивни, коментар-компарација, коментар-карактеризација и сл.). И други Павловићеви приповедачи радо посежу за коментаром, те је он некад проширен до те мере да поприма димензију самосталне метатекстуалне целине, што је нарочито видно у роману *Они више не постоје*.¹³⁸ Са друге стране, Сима уме изненада, као да је време заувек стало, да успори казивање и слику и мисао простре у бескрај, користећи и у овој ситуацији коментар као реторичку

¹³⁷ Овде под коментаром не подразумевамо само оно традиционо прекорачење наративног нивоа, када је аутор експлицитно присутан. Коментаром зовемо и ситуације када приповедно „ја“ прекида нарацију да би (садржајем у загради) интервенисало у вези са сопственом нарацијом (аутокоментар). Павловић често користи овакав приповедни поступак и разнолико га функционализује.

¹³⁸ Роман *Они више не постоје* може да нам послужи за општу систематизацију типова коментара у Павловићевој прози. Интересантно је да његови дневници обилују формом и типологијом коментара какве налазимо и у прози.

потпору. Ево једног примера његове наративне виспренности у опису кретања клисуром реке Зјапине:

„Дашћући широм отворених уста, корачао сам поред кола, присећајући се да су истим тим алугама ходали, по цичи, и моји преци – моји дедови, прадедови и чукундедови, одводећи своје очеве на пут, с којег повратака нема, и да то сад, одасвуд, из потока и вододерина, кости мојих предака бију леденим дахом, па зато сунца нема, а шума ћути, посута ињем као самртним пепелом, испод чијег праха поток никада неће зајуборити, травка проклијати, човек се огласити. И све време док смо у тишини ишли кроз шуму (мир је, сличан пуцкетању сувог грања баченог на огањ, реметило крчкање ледене покорице под колским точковима и волујским папцима), чинило ми се да нам се за леђима вуку њихове сенке, да нас, развијорени као бели свилени шалови, прате у стопу, и да се, кад год бих се осврнуо, заклањају за дрвеће, или се, у трену, рашчињавају у снежна, паперјаста влакна, утапајући се у маглу и зимско сивило, што попут перјаног јастука почива над Бездетом, Ребром, Сејменским потоком и, у подножју брда, над мразом осмуђеним градинама и врелом Зјапине.“ (Павловић 1 1993: 97)

Јединствена, максимално успорена брзина нарације, постигнута је необичном техником „присећања на присећање“, а тако успорен темпо Сима додатно успорава аутокоментаром (датим у загради) који издваја и наглашава чулну импресију (звучни ефекти и нарушавање безгласног мира). „Присећање на присећање“ избрисало је временске дистинкције, па нам је немогуће извесну дозу халуцинантности везати за конкретно време: да ли су то некадашња Симиња привиђења, док се кретао завејаним и залеђеним просторима Сејменског дола, уједан хладноћом и арлауцима вукова, или то Сима халуцинира у својим „присећањима на присећања“, те му се у бескрајној и заслепљујућој белини враћају лелујава обличја костију предака, док дрхти пред стрелачким водом? У ову заводљиву игру свести и нарације уписан је мотив магле са наглашеном семантичком функцијом. Запажање у вези са функцијом и фреквентношћу статичног мотива дала је и Светлана Велмар-Јанковић. И у раној прози магла (која понекад увире у дим или је сама дим) није искључиво декоративни

знак већ и семантички.¹³⁹ Она је метафора за „присуство материје у нестајању“ (Велмар-Јанковић 1988: 281), али је човек остао слеп за процесе у природи што му утиру пут ка могућим спознајама смислова:

„Видове стајања и нестајања тренутка Павловић непрекидно прати у својој прози, све уверенији, изгледа, да је немогуће проникнути у процес који од привида постојећег ствара вид непостојећег. Отуда његова усредсређеност на оне облике очигледног који, као дим, као магла, влага, нама наочиглед постају неочигледни, док ми ту чудну појаву, која може бити и знак за суштину смисла наше егзистенције, примамо без чуђења.“ (Велмар-Јанковић 1988: 282)

Евидентно је да у оквиру Симиног казивања доминирају наратија и дескрипција. Цео његов говор може се посматрати као развијен директни унутрашњи монолог (богато лиризован), док је дијалoшка форма у потпуности изостављена. Пођемо ли од традиционалних дефиниција драме, дакле и дијалoшке форме која је у њеној основи и представља најчистији облик мимезе, можемо закључити да одсуство дијалога у Симином приповедању има посебан поетички циљ. Ако је душа трагедије прича (Аристотел 2002: 68), онда је очигледна намера да се ова трагична животна прича исприча једним гласом, у једном даху, јер би се туђим говором опонашала стварност коју, као такву, Сима у предсмртном часу не препознаје. Туђим говором не може суштински да се опонаша лична драма, често толико дубокоунутрашња да остаје непознатљива за свет. Без обзира што су у приповести садржани универзални егзистенцијални проблеми, интимно једногласје и центриран унутрашњи фокус доприносе да буде испричана непоновљива лична прича, у јединственом тренутку

¹³⁹ Светлана Велмар-Јанковић је издвојила примере из Павловићеве прозе у којима магла и дим из декоративног знака прерастају у семантички: „Сећам се: било је много димова. Дима је било и изнад ливада, и камените косе под брдом званом Кобиље, и у шумама, и у јаругама којима се стизало у Злодол. Када смо се пробудили, долином је светлוצала слана. Изнад зеленог, с јесени пожутелог, а сада и оседелог травнатог ћилима, вукао се сиви мачји реп – дим из појата и жбуња. Избеглице су ложиле ватре; хитале су да се загреју, и да деца скувају млеко за доручак. Димови беху густе; пузали су низ поток, падали у дубраву испод брда. Доле, под реком, црном и тешком као олово, димови су увирали у маглу.“ (Велмар-Јанковић 1988: 281)

(иза којег реално никаквог понављања и нема) – пред смрт. У смртном часу сви смо сами, он припада само нама.

Улогу хомодијегетичког приповедача добили су и Симини синови, понајвише Благоје Јотић, звани Блашко Хемингвеј, у најширем нараторском простору. У роману *Расло ми је бадем дрво* он је носилац наративног ауторитета, глас и фокус припадају њему, а у роману *Вашир на Светог Аранђела* пратимо његову интимну исповест. Нарација тече у „ја“ форми, али одређени технички маркери указују да Павловић ову аутодијегезу, као интрадијегетички ниво, компонује сложено.

У роману *Расло ми је бадем дрво* Благоје Јотић почетак своје приче везује за одлазак у Београд на студије (Дорћол је углавном прецизнија просторна одредница). Реч је о преломној животној тачки (према интимном опредељењу, што указује на непоузданог приповедача) са које мора да почне приповест. У односу на време приповести, односно исприповедано време, посредни је ретроспективна полазишна тачка. Благоје приповеда у првом лицу, али с обзиром да предмет приповедања није само властити живот, већ и лик и дело Димитрија Балабановића, заступљене су и приповедне ситуације у „он“ форми, фрагментарно, онолико колико је потребно да се прати динамичан живот овог јунака, и увек укрштане са хомодијегезом. Највише наративног простора посвећено је годинама непосредно пред Други светски рат. У Благојевом казивању постоји, међутим, један сегмент/пролепса који директно упућује на временску дистанцу са које се догађаји посматрају:

„Када се осврнем, видим махом сопствене раскораке. Љубав са Боринком, венчаном мојом женом која скончава у Топоници, и авантуру са Соњом Спалајковић, буржујском кћерком, лепотицом и лекаром за срчана обољења, која се удаје за Вука Бабића. Три сина које у њиховим млађим данима односи смрт, и четвртог, Аљошу – њега ми немилосрдно отима живот. И оца, који за време рата умире на Бањици зато што сам ја отишао у партизане. И браћу: Реброњу, старијег мог брата, чија се вера у комунизам, после распуштања радних задруга, топи у алкохолу. И млађег брата Жућу, с којим сам се због Стаљина, хиљаду девет стотина четрдест и осме нашао на супротној страни.“ (Павловић 2 1993: 63)

Ништа од садржаја овог наративног сегмента није тема примарне приповести, али га можемо посматрати из позиције текстуалне трансценденталности. Поменути догађаји и односи, овде тек сажето приказани, развијени су у другим текстовима, понекад и формално различитим (дневници, писма, исповести у оквиру других романа или у приповеткама). Павловић, такође, у Благојеву причу уграђује скицу и мотивациони импулс за будући роман, *Лапот*:

„Подстакнут његовим трабуњањима,¹⁴⁰ сетио сам се Зјапине и сеоских прича о лапоту. Рекао сам му да се тај сурови обичај задржао у источној Србији до краја прошлог века. Обичај се састојао у томе да син остарелог оца поведе у праскозорје дубоко у шуму. Читаво село, као и укућани, дођу тад на место одређено за његово извршење. (Обично над какву јаругу, вододерину или провалију.) Чим сване, син оцу стави на теме погачу и из све снаге удари га тољагом по глави. Очев леш остављао се дивљим зверима. (Обичај исти као у Ескимима у Лапонији, где старац или старица, чим их изда снага, напуштају игло упућујући се у ледено пространство на милост и немилост хладноћи и белим медведима. Или у Јапанаца, који у позним годинама одлазе на последње своје путовање, испињући се на планину Фуџи, да им месо с костију очерупају орлови.)“ (Павловић 2 1993: 61)

Цитат је потврда не само да сви јунаци на овај или онај начин знају и тумаче предање о лапоту запретано у најдубља етномитолошка плетива, већ и да сам Павловић истражује димензије и значење овог мита, имајући на уму и његову потенцијалну симболичко-књижевну функцију. Роман *Расло ми је бадем дрво* објављен је 1988, а *Лапот* 1992. године, тако да семантика овог наративног сегмента носи у себи знак паратекстуалности и архитектстуалности.¹⁴¹

Благојево приповедање тече углавном хронолошки, уз честа асоцијативна везивања за завичајни простор и сећања из детињства, што је приповедна одлика већине наратора у *Дивљем ветру*. Једна од његових основних функција јесте и

¹⁴⁰ Овде се мисли на Митрове речи у једном од многих дијалога између Благоја и Митра (напомена Д. В.).

¹⁴¹ О транстекстуалности и видовима међутекстуалних односа биће више речи у посебном поглављу посвећеном тој теми.

карактеризација двоструког типа: самокарактеризација (директна и индиректна) и карактеризација ликова из непосредног периода пред почетак рата, који су извршили утицај на значајна Благојева животна и идејна опредељења. На првом месту се издваја лик Димитрија (Митра) Балабановића, у потпуности представљен из Благојевог фокуса. Прича о Митру, нашироко развијена, говори о покушају разумевања себе и сопствених избора. О њему се повремено проговара у свезнајућој форми, преузима се нешто од знања које је изван заједничких искустава¹⁴² како би се добило на интензитету мистичног: „Причало се да је у младости, као морнар британске трговачке флоте, пловећи морима обишао свет. Тако је негде, у Африци или Јужној Америци, заволео црнкиње“ (Павловић 2 1993: 19). Истовремено, користи и директну карактеризацију: „Био је леп као гардијски официр, црне таласате косе и танких бркова, али сломљеног носа (у младости се бавио боксом). Био је пијаница“ (Павловић 2 1993: 15).

Међулитерарни дијалог (као стваралачка законитост) остварује се у роману *Расло ми је бадем дрво* у делу приповести која описује смрт мајке Милета Глуваћа током врше у Зјапину. Овој теми је дато више наративног простора, а у другим књижевним делима она је тек споредни мотив информативног карактера. Натуралистичка сцена у којој Јели, Милетовој мајци, дреш кида и меље ногу, након чега она на смрт искрвари и умре, из Благојевог приповедног фокуса вишеструко је битна: њоме се тежак, мукотрпан и опасан живот на селу супротставља бахатом градском, уводе се ликови са којима је он, иначе у целокупној фикцији о Јотићима, у континуираним партијским и судбинским везама, и што је најзначајније, у овој сцени почињу да се показују контуре идеализованог, стаменог и хладнокрвног будућег револуционара – Вука Бабића, који ће постати Благојев узор и партијски саборац (и кога ће, парадоксално, као и многе, касније издати). Митар Балабановић и Вук Бабић

¹⁴² Благоје, док студира, станује у Митровој луксузној градској кући, у знак захвалности јер му је наводно у једном тренутку спасио живот (истина је да, пре свега, неодољиво личи на Митровог покојног сина), прати га на путовањима у којима овај банчи и запада у неприлике, упознаје његову склоност ка пороцима и авантуризму у размерама адреналинске зависности и, на крају, открива истински несрећног човека који је изгубио сина јединца, а унесрећени чланови породице (жена и ћерке) наставили су да живе у агонији патолошких међусобних односа. Соба рано преминулог Растка претворена је у тајни споменик, „у сакрални простор затрован смртним грехом и заштићен проклетством и забранама“. (Павловић 2 1993: 58)

могу се, из начина како о њима Благоје приповеда, посматрати као антиподи, али су свакако утицали на формирање личности приповедача. Митар је парадигма градског човека на прагу технолошке ере,¹⁴³ све његове „светске“ и „европске“ димензије препознатљиве су у многобројним ситуацијама; Вук је најави новог типа човека, њега не нагриза заводљивост технолошке лагодности, он је човек идеје која истински треба да преобрази свет.

Приповедна техника Благоја Јотића у многоме се приближава хомодијезама познатим из претходних прозних дела. Причајући о себи (и о другима), размишљања допуњује позивањем на литературу са којом је долазио у контакт. У датом случају, то су Ничеове мисли и Марксове идеје као интертекстуални умети. Интересантно је да ниједан од наратора, који су у оквиру саге о Јотићима приповедали о Благоју, не помиње његове литерарне узоре, нити се у њему откривају ничеовске оријентације (што се Аљоши, његовом сину, приписује у више наврата). О томе је проговорио сам Благоје и само једном.

Наративни темпо је такође врло неуједначен. Иако нису насловљена, поглавља су ипак експлицитно маркирана, а нека садрже само по неколико елиптичних реченица, готово у стиховној форми, наглашено емотивних или рефлексивних, као у следећем примеру:

„ОД ТАДА нас двоје били смо *спојени*.

Спојени туђом тајном.

Од те новине почели смо да зазирамо. Да се плашимо једно другог, неспокојни.

Промена?

Да!

Каква?

¹⁴³ Свако му је технолошко и индустријско чудо било доступно (авиони, аутомобили, телефони, мотоцикли, бродови, модерне пилане...), уносио је у Београд и Србију дух и ритам капитализма, градио и стварао и исто, за једну ноћ у коцкању губио, па опет враћао. Жене је, као и највећи број Павловићевих јунака, узимао брутално, понижавајуће, куповао их и сводио на употребну вредност (углавном једнократну). Што су биле прљавије и податније, то му је задовољство бивало веће. Благоје користи и вербалну карактеризацију; Митар проговара на енглеском, немачком, мађарском, чак и ромском језику. Иако господски одевен, образован и визионар, вулгарним језиком отелотворује горчину живљења и утапа је у алкохол и швалерацију.

Зар сам знао?

Зар сам могао да сазнам у лудом ковитлацу који је беснео свуда око мене...“

(Павловић 2 1993: 60)

Као најекстремнији наративни подухват издвајамо поглавље у којем стоји само ово:

„ОСТАО САМ.“

(Павловић 2 1993: 33)

У фокусу интересовања за Благоја су, поред Вука и Димитрија, и први љубавни и сексуални доживљаји, као и почетак усвајања револуционарних идеја и познанства са будућим саборцима. О женама говори са гађењем: „Розалија [...] Својом лењошћу и насртљивошћу огадила ми је женски род“ (Павловић 2 1993: 35). То гађење¹⁴⁴ и мржња према Београду,¹⁴⁵ јесу тачка у којој се Митар и он најбоље разумеју. Описи похоте и телесних односа дати су на веристички начин, а кулминација „одвратно“ је у суровој сцени абортуса без анестезије којем је Благоје морао да присуствује.¹⁴⁶ Са друге стране, нарација којом треба да се обухвате активизам и партијско-идеолошка груписања, има форму сажетог прегледа,

¹⁴⁴ Гађење овде није само пасиван емотивни сегмент, оно је трансформисано у активан чин с озбиљним последицама: „Тако је изгледала и Розалија: ошишана усред Београда као немачка курва. Одмах сам је познао – по високим куковима. Могао сам да јој спасем живот. Нисам хтео. [...] Али у мом сећању она је била присутна само неком необјашњивом одбојношћу. И мучнином. За њу ниједном нисам осетио никакво разумевање. Ни саосећање. Само гађење.“ (Павловић 2 1993: 37)

¹⁴⁵ О Београду се Благоје изражава овако: „У Београду ми није било потребно више од недељу дана да га омрзнем. [...] А сред саобраћајног ковитлаца – уморни људи: изборана лица, огромне шаке препуне жуљева, и очи, застрвене копреном незадовољства. Тешког безнађа.“ (Павловић 2 1993: 10)

Говорећи о поморским путовањима Димитрија и његовим враћањима, Благоје констатује следеће: „Оданде – у Београд. Којег се гнуша. И који презире као и Србију. Као и цели Балкан. Ипак, жели да на том забитом делићу света буде остварена мала Европа и он то говори јавно, с пркосом, и с презиром према њифтинском менталитету београдске чаршије.“ (Павловић 2 1993: 23)

Димитрије Балабановић предмет је само Благојеве нарације, у другим прозним остварењима није присутан ни као актер ни као актант (евентуално као део информативног контекста) и у суштини ближи је фиктивном свету и ликовима Слободана Селенића. Као такав, није могао да „прионе“ уз геопоетички оквир Павловићеве књижевне фикције.

¹⁴⁶ Идеја за ову сцену има своју предисторију у Павловићевом есеју „О одвратном“ (Павловић 1972: 12). Усмрћење нерођеног плода у роману *Расло ми је бадем дрво* очигледно је за Павловића најмонструознији подухват људског ума и он га описује овако: „Под заслепљујућим блеском електричног рефлектора, та крвава јама личила је на врата пакла.“ (Павловић 2 1993: 94)

гомилања информација и концентрацију ликова разгранатих и у фабулама другим прозних остварења (Јеленко Цонић, Васа Зелембаћ, Срета из Ковачице и др.).

Приповедање у роману *Расло ми је бадем дрво* Благоје затвара цитатом из своје необјављене приповетке о животу сељака у Тимочкој крајини. Тематиком, мотивима, појединим ликовима и просторним оквиром, Благоје се знатно приближава наративним моделима приповедних ситуација из *Дивљег ветра*. Уз то приближавање, откривамо у овој причи и својеврсну сличност и иманентну повезаност (природом, крвљу, условима) личности оца и сина. У назначеном роману је та веза остала тек као скица, а комплетна слика се може формирати нарочито из контекста који обухвата романе *Лов на тигрове*, *Вашир на Светог Аранђела* и донекле *Траг дивљачи*.

Благоје Јотић се као хомодијегетички и истовремено интрадијегетички приповедач остварује и у роману *Вашир на Светог Аранђела*. Његова исповест је уметнута у дијегетички ниво чији је носилац ауторитативна свест свезнајућег приповедача. Случај спаја Ненада Буцала и Благоја, који у хотелу на Голешу дотрајава изједан раком: „УЧИМ СЕ ДА УМРЕМ – тако је Благоје Јотић, звани Блашко Хемингвеј почео да се исповеда“ (Павловић 7 1993: 68). Благојева исповест слична је Симином казивању јер се и она дешава „пред смрт“.¹⁴⁷ У композиционо-техничком смислу, Павловић уводи одеређене дистинкције у односу на примењене хомодијегезе. Симино приповедање је дато у континуитету као самостална наративна и композициона целина у роману *Ланот*, а Благојева исповест је вишеструко прекидана и настављана под различитим приповедним условима. Сима не апострофира наратера; Благојева исповест, осим што је непрекидно упућена Ненаду, с времена на време добија и контуре дијалога. Ненад Буцало¹⁴⁸ у контексту Благојевог казивања има функцију наратера, али у ситуацијама када осети да Благојева прича може да садржи информацију о његовом пореклу (односно о судбини учитељице Босиљке Игић, која би му можда могла бити мати), Ненад

¹⁴⁷ Сима Јотић казује пред стрељање, а Благоје, након што заврши своју исповест, извршава самоубиство.

¹⁴⁸ Функција лика Ненада Буцала у роману *Вашир на Светог Аранђела* је мултипликована. О њему ће бити више речи у наредним поглављима.

прекида нарацију питањима са намером да преусмери њен ток. Благојева нарација заустављана је и интервенцијом свезнајуће инстанце, као доказ ауторитативне свести која контролише полифоничну структуру. То су обично ситуације када болесног Благоја савлада умор и изда глас, када сам Ненад, у неко глуво доба, запада у кризу концентрације, када Ненада какав детаљ из приче подстакне на рефлексију и асоцијативно везивање за неке догађаје или у ситуацијама када се фокус и глас препуштају другим нараторима (свезнајућем приповедачу, Аљоши, Реброњи) у различитим формалним оквирима (писмо, дневник, магнетофонски запис, записник са саслушања, мемоари). Могло би се рећи да је смена наративних нивоа честа и да се њоме одржавају напетост и динамика садржаја.

О садржају Благојеве исповести може се рећи углавном оно што је карактеристика казивања и других Јотића. Прво, сви имају потребу да казују, али и да објасне зашто казују. Благоје своју мотивацију овако образлаже:

„ЛИТЕРАТА САМ, УМЕМ ДА ПРИЧАМ – каже Јотић. Једноставно речено, исказујем своје искуство. [...] Али бол ми не да да пишем. Раније ми то није дозвољавао живот, а данас бол. Зато причам. Што се ређе изражаваш писмено, уста су ти све чешће отворена. Чини ти се да су разјапљена. Да су огромна, крвава рана. [...]

Једино што ме чуди, то је што се у човеку јавља жеља за записом баш онога што ти у тренутку изгледа да је бесмислено.“ (Павловић 7 1993: 356–357)

Павловић је и са овим наратором хтео да оствари свој генерални животни и стваралачки став да о себи највише права имамо да говоримо – лично. Од многих јунака, читајући *Дивљи ветар*, а нарочито од његових ближњих, могли смо да сазнамо ко је и какав Благоје Јотић. Међутим, да ли јунака чини само оно што виде други, да ли су те екстерне умножене „истине“ једини мозаички делови од којих се твори веродостојност јунака? У иначе врло комплексној структури саге о Јотићима, Павловић негује једно стваралачко начело: централни јунаци фамилије Јотић, којима се додељује нараторска улога, причају увек и о другима и о себи. Оно унутрашње

око, неопходно за ваљану самокарактеризацију, увек се контекстуализује са екстерним фокусом и само на тај начин наративна истина добија на снази, а породична драма на семантичкој дубини.

Без обзира на стално присуство наратора, стиче се утисак да Јотић казује „муку разговора са собом“. У том развученом и тешком монологу нашле су се познате теме: детињство и завичај, однос са оцем и браћом, промишљања о разлозима међусобних сукоба, директна карактеризација ближњих (Аљоше, Жуће, Реброње, оца), брачни живот и авантура са Соњом, губитак синова близанаца, партијски и револуционарни ангажман, однос са Вуком Бабићем, лов на четничке војводе, ислеђивања и убиства, напад на Немце на Светог Аранђела и, као најболнија тема – однос са Аљошом, сином јединцем:

„Што се грчим и увијам, тешко је рећи да је од болести, пре је од сећања... [...] човека се махом ништа не тиче сем сопствене муке.

[...] Једино ми је жао што је мој син Аљоша зелен да то схвати [...] Ето, дошао сам да га видим, и будем са њим, а он ме избегава!... Прибојавам се – живот ће га ошинути јаче но што му срчак може да издржи; и препући ће, и после га нико више неће моћи да састави уцело...“ (Павловић 7 1993: 345)

„КАШЉЕМ; БЛИЖИ МИ СЕ КРАЈ – Благоје исте вечери наставља своју причу. Реч ми се све теже премеће преко усана. Причам све краће, а хтео бих што дуже. Желим да оно, што ми носи сећање, саопштим другима – Аљоши моме, на пример. Свако има своју истину; имам је и ја – зашто да је мој син не чује? [...] Да је чује, да је упореди са оним у шта верује, и до чега је дошао сам.“ (Павловић 7 1993: 413– 414)

Постаје јасно да прича и причање добијају ону андрићевску боју, одискона присутну у души човековој, боју самог живота и продужетка живота. Благојева потреба да говори што дуже последњи је отпор гашењу и нестајању, а „лична истина“ што се оставља у аманет сину, као крв, као ген, треба да буде сублимација продужетка животне енергије. У својој исповести Благоје види виши смисао и испуњење обавезе не само према ближњима и потомству, већ и према себи. Исповест

Павловићевих јунака „пред смрт“ није чин верника, нити вапај очајника, то је време свођења рачуна са собом, како би се том рачуницом задужило и заслужио потомство, али и коначно самопомирење и смирење након што човек проведе готово читав живот борећи се највише са собом:

„Зар сам ја увек био у прилици да вагам? Да одмеравам? И да туђу истину поредим са својом? И тек онда одлучујем шта ћу и како ћу?

Хоћу да му кажем: за тако нешто нема се времена, што и сам зна. Одлуке се доносе на пречац, пре но што и трепнеш. А последице тих истих одлука носе се читав живот.

И ти заувек остајеш проклет и обележен...

Али и – слободан!

Ослобођен обавеза и полагања рачуна!

Било коме.

Осим себи...“ (Павловић 7 1993: 414)

Павловићева техника говора „пред смрт“ није суштинска иновација, она се донекле надовезује на постојећу традицију. Особеност овог говора је у његовој мотивацији и циљу. Казивачи својим „гласом“ треба да разбију једновековну тишину мучних унутарпородичних ћутњи у континуираном мимоилажењу и комуникацији сведеној на сукоб (отуда свеprisутност драмског набоја). Иако често упућен *другом* (а другост подразумева различитост), „глас“ није само зарад „светске истине“, већ и оне „личне истине“ (дневник је најјаснији лакмус такве потребе). Говор Павловићевих јунака из фамилије Јотић тежи да се пре свега на том, породичном и интимном нивоу, контекстуализује. Разумевање „другости ближњег“, учинило се тежим и тек његово остварење предуслов је за разумевање, дакле и прихватање, света:

„Рођење и смрт и сви беочузи живота који се налазе између њих јесу мера вредносног изражавања о присутности постојања. Смртно тело света има вредносно значење

само оживљено смртном душом *другог*; у духу се оно разлаже (дух не оживљава него му суди).“ (Бахтин 1991: 144)

Сви Јотићи, па и Благоје, казујући своју животну причу размишљају о појавама које обележавају егзистенцијални тренутак којем припадају и запитани су над општим законитостима човекове вишеструке борбе: са силама историјских дивљих ветрова и силама унутрашњих немира и порива („са силама немерљивим“, рекао би Растко Петровић), често развијених до опасне аутодеструктивности. У Благојевом приповедању има развијених рефлексива о смислу живота, пролазности, идеалима и жртви, о неверству и издаји, о убијању и савести:

„Први пут сам убио човека у лето хиљаду деветсто четрдесет и треће.“ (Павловић 7 1993: 388)

„Двадесет шестог августа хиљаду деветсто четрдесет треће године двоумице више није било: на осамнаести Боринкин рођендан својим сам рукама убио човека. Он није био непријатељ. Нити окупацијски војник. А ни домаћи издајник. Био је недужан човек. Али другог излаза није било.“¹⁴⁹ (Павловић 7 1993: 390)

„САМО ЗА ПОБОЖНЕ СВА СУ УБИСТВА ЈЕДНАКА – наставио је Благоје Јотић исповест. – Али није исто да ли усмрћујеш из нужде или из хира. Из освете или кукавичлука. Да ли у другог пуцаш зато што хоћеш, или због тога што су ти наредили.“ (Павловић 7 1993: 393)

„СВОЈОМ РУКОМ УБИО САМ СЕДАМНАЕСТ ЉУДИ. А о наредбама за стрељање ни броја се не зна.“ (Павловић 7 1993: 405)

Техника Благојевог казивања садржи једну особеност. На почетку исповести истакнута је латентна потреба (која тек касније добија експлицитно обличје) да

¹⁴⁹ Прво Благојево убиство је у *Дивљем ветру* мономотив, у непрекидном је фокусу многих наратора и јунака из саге о Јотићима. Реч је о убиству Васиља Јеленковића, који је игром случаја видео оно што се није смело видети – љубав између Боринке и Благоја и због тога изгубио главу. Ово очево недело надвија се попут густе црне сенке над Аљошин живот. Многоструко препричавано и осуђивано од света, постало је недело кроз које се, као кроз решето, сагледавало и пропуштало Аљошино биће. Син Васиљев, Богдан Јеленковић (Боле Прч), постаје Аљошина опсесивна тема и о њему пише роман (интертекст у роману *Лов на тигрове*).

наратор буде Аљоша. Наслућујемо заувек изгубљену могућност комуникације између оца и сина. Благоје се позива на давно минули разговор у којем му је Аљоша причао о учешћу и улози у студентским немирима и поменуо му јутро и три доживљаја која су му остала у сећању. Фокус предочених доживљаја припада Аљоши (опсежних доживљаја, заснованих и на чулним ефектима), глас је Благојев, а курзивом у оквиру Благојеве интрадијегезе Павловић псеудочитатност користи као семантички знак (не можемо бити сигурни у дословност, изговорено се може посматрати и као парафраза, с обзиром на временску дистанцу и логику памћења). Посредно, том необичном техником где отац „дословце“ преноси синовљеве доживљаје, као да поручује да је сина заиста „чуо“, да је блискост једном била успостављена и да је сада иста жеља и у оцу – да га син „чује“. Из идентичних разлога, као потврду другима, али и утеху себи, Благоје Ненаду пушта снимак разговора:

„Снимао сам у пежоу, када сам Аљошу из Врановца враћао у Београд.“ (Павловић 7 1993: 192)

Садржај снимљеног разговора једна је од најбоље остварених индиректних карактеризација Аљошиног лика. Истовремено, такав садржај у компарацији са Благојевим рефлексијама и другим Аљошиним краћим монолошким сквенцама, у којима апострофира оца, представља наративни паралелизам и фокус двеју „истина“ на исте теме: револуција, студентски протест, појам класног непријатеља, идеологија и смисао идеолошког ангажмана. Пратећи природу предмета наратије и психолошку димензију наративног материјала, Павловић је целокупну приповест романа учвршћивао честим прекорачењима наративних нивоа. Благојева исповест је значајна због тога што је кроз самокарактеризацију остварио литерарно право на „своју истину“, а карактеризацијом других ликова и сведочењем о догађајима постао значајни наративни сегмент за фреску једновековне саге.

На крају, многи од мотива садржаних у Благојевој исповести поновљени су и у другим приповестима,¹⁵⁰ а догађаји су, по већ утврђеном поетском императиву, премеравани у односу на Аранђеловдан, као централни симбол у циклусу *Дивљи ветар*. Тако се, након почетних анализа технике приповедања и приповедних садржаја, намеће закључак да је Павловић, у оквиру категорије учесталости, нарочито био наклоњен репетитивном приповедању. Оно постаје стожерна тачка целог циклуса, тако да наратори репетитивним садржајима амалгамирају наративно ткиво. На тај начин остварена је озбиљна фикцијска и геопотичка концентрација књижевног материјала са јединствено обрађеним митом о лапоту, који је прерастао у мономотивску одредницу и семантички знак.

Доказујући тврдњу о репетитивном приповедању као поетичком начелу, а опет и у оквиру интересовања за хомодијегетичке наративне ситуације, послужићемо се и примером казивања Реброње (Видоја Јотића), другог брата Благоја Јотића, коме је уступљен део наративног простора у роману *Вашар на Светог Аранђела*. И ова наративна примарно је мотивисана Ненадовом потребом да открије своје корене. Уз претпоставку да Реброња (Аљошин стриц) поседује неке информације о загонетној судбини учитељице, која би могла бити Ненадова мајка, Аљоша узима функцију посредника између ова два лика: „Ево, Реброња, довео сам ти пријатеља“ (Павловић 7 1993: 282). А „пријатељ“ и у овом случају јесте наратор, по правилу опет неко изван породичног круга.

Реброња је специфичан и битно различит од осталих наратора. Он прво доследно негује језик простора са којег потиче и којем припада. Дијалекатски језик је основно обележје његове наративне. Благоје, Аљоша, Жућа, Вук и други јунаци којима је дато да приповедају и(ли) записују, вуку порекло са исте руралне географске тачке, а у додир са другим срединама, углавном урбаним (Београд, Врановац, Зајечар), долазе у мањој или већој мери, одакле донекле преузимају другачију културу живљења, али очигледно и нову језичку оријентацију. За разлику од Реброњиног, њихов говор тежи да буде нормативан, односно књижевни.

¹⁵⁰ Убиство четничког војводе Марка обрађено је и у приповеци „Легенда“, а сегмент о лапоту развијен као доминантна тема у истоименом роману.

У Реброњином казивању непоузданост је најексплицитнија: „Не знам. Поборавио сам. Не мог се сетим. Мож бити да ми је и казала – кој то знае?“ (Павловић 7 1993: 283). Непоузданост је део његове (и сељака сличних њему) природне индиферентности према ономе што је изван егзистенцијалне неопходности: „Шта ни тегај било брига с кога се учитељке у Сиоково млате, и кој чучи испод чију сукњу?“ (Павловић 7 1993: 283). Жив народни језик подржан је духовитошћу, гномама, сељачком оштроумношћу што је израсла из ланца традиционалног и личног искуства, а не из књига и науке. У Реброњиној причи нема позивања на лектуру и литературу, на светске мислиоце и идеологе, она је сва од догађаја и „догодљивости.“ Без обзира што га у неколико наврата Ненад прекида питањима, на која иначе није успео да добије одговор, Реброња води, у суштини, један позамашни монолог, опет на неке већ познате теме, издвајајући једну као доминантну. То је тема тешког послератног живота сељака и села, што под бременим новокомпонованих данака (задруге, задружни откупи) даје сигурне знаке потпуног угаснућа. Уз доминантну тему надовезују се и приче о озбиљним сукобима¹⁵¹ са сеоским газдама у току откупа, праћене духовитошћу и иронијом,¹⁵² проницљивим опажањем и закључивањем. Реброњин приказ послератне сељачке муке, за оне који могу да разумеју дијалекатску семантику, највернији је и мајсторски изведен.

Осим личне драме засноване на сукобу са револуционарном идеологијом и братом Благојем – „Нике те, Реброња, неје назор теро у народну влас! Сам си дроблио, сам и кусај!“ (Павловић 7 1993: 289) – према којој заузима критичан и самокритичан став, тај приповедач описује многобројне неславне авантуре,¹⁵³ што настраније – то

¹⁵¹ „Сваки дан омркњујеш у неко село, а у одбор освањујеш, на крв и нож са газде и са кулаци: земљу не давају, с виле на међе искакају, деру се и прете [...] серемо вам се и на слободу и на народну власт; ће ви побијемо како творови. Деца рову, жене кукају, старци се каче на дрвеће – оче се бесе!“ (Павловић 7 1993: 288)

¹⁵² „Гладан народ, дуго се ратовало а мало работило, и, сг, на сваћи митинг сам се збори, вреви и говори: Нема народ, овај наш, по Босну и по Лику, а ни онај арнауцки, по Албанију, кво да је – е, ми ће га изранимо!“ (Павловић 7 1993: 288)

¹⁵³ У којима је увек затечен на делу и које су се иначе дешавале у воденици – његовом једином правом дому. Та просторна одредница, испуњена похотом и грехом, важан је семантички знак за карактеризацију лика из фокуса народа. Воденица је обитавалиште вампира, у Реброњи они виде отелотворење оностраних злих сила.

примамљивије и слађе, а јединствено је и предочавање женске похоте и завођења¹⁵⁴, еротског чина који је увек сведен на тајну и грех, а онда и на испаштање:

„Беја се ја, момак, тегај упетљао како пиле у кучине – прво с откуп и са ону задругу, па – са Живану, што да кутам? Да, с мајћу си на ову моу Милицу; беја забраздио! Па са снају јој Перку – тако се викала.“ (Павловић 7 1993: 298)

„Помешаш ли се с лајна, има свиње да те изеду – ете, тој. Ништо не помага што се куташ.“ (Павловић 7 1993: 300)

„И кој што сам и мислио – поче село да се смеје. Плану глчка, кренуше абери; сви зинули, уста не заклапају; те: он се пропио, она памет изгубила, покопао јој брата; снају јој ебао, па је отерао кој што че и њу. И њу че покопа; и низе – тенац зјапинћи!“ (Павловић 7 1993: 311)

Казивање Видоја Јотића има и функцију карактеризације. Односно докарактеризације већ познатих ликова из саге: Благоја, Аљоше, Жуће, Вука Бабића, али и женских ликова – посебно Милице и Живане.¹⁵⁵ У поглављу посвећеном ликовима биће коментарисано све оно што је о јунацима из саге о Јотићима запазио управо Реброња. Он из свог „простонародског“ угла дефинише природу њиховог понашања, узроке трагичних избора и судара, судбинске исходе. У оквиру аутодијегезе на исти начин жели да контекстуализује и сопствени живот. Завршна реч о пуцњу који је изазвао његов политички и животни суноврат (она реч што у сликању треба да представља завршни потез четкицом), додељена је њему. Јотићи су добри хроничари и биографи, али пре свега, по природи својих нагона, страствени

¹⁵⁴ Ово је најсликовитији пример описа игре завођења, женске агресивности и доминације (из Реброњиног фокуса), према нашем мишљењу јединствен и битно различит од свега што је у *Дивљем ветру* на ту тему присутно: „Мани се, мори, Перко, пусти ме да дијам, несам, бре, жено, пастув, а ни ти, надам се, кобила, па да те сваки дан опасујем [...] Ал – ђавола! Место да одмица и у свет бега, она гледа, гледа с онај њојзин леден поглед. Гледа, ћути и не верва у оно што чује, па се насмеја, оцери се како кучка, и запе – да се примица! И како ја убрзавам, тако се она примакњује. А ја дам гас – она коракне. И све тако. А онда, изједампут буну од вр себе, паде кој да је неко посече с манару, сруши се поврз мен. И како паде, тако ме довати за ону ствар, и ураде оно што је тела без да јекне, без да едну реч претури преко ону њојњу бледу цукљу, без да глас пусти проз грцмање!“ (Павловић 7 1993: 308)

¹⁵⁵ Милица своју пуну димензију (као једини донекле идеализован женски лик) добија у делу *Ветар у својој трави*, а Живана (њена мајка) у роману *Долап* постаје опсесивна тема у фокусу приповедача Јелена на Ванчу Стојанкиног, званог Женски Петко. *Долап* није саставни део *Дивљег ветра*, али је садржајно усмерен на све приче и јунаке из циклуса.

аутобиографи. У једној наизглед бенигној расправи са Милицом (у пијаном очајању јер га Живана напушта), која га добронамерно упозорава: „Мани ме се. И иди одакле си дошао [...] Заста, па додаде: Ваља се и тебе деси да страдаш. И видиш како живот уме да се угорча како пројано брашно када се убајати...“ (Павловић 7 1993: 317), Реброња, на провокацију присутних, реагује типично „јотићевски“ – експлозивно, незадрживо, аутодеструктивно: „Мене паде мрак на очи и опали...“ (Павловић 7 1993: 317). И онда поентира спознају ироније трагичног судбинског исхода:

„Знаеш ли кој ме саслушавао? Мислиш: Вук Бабић? Ил буразер ми Благоје? Јок, мори! Ситна сам ја риба за њи: избрукао сам и, и улиткао се, усрао прославу, пролио крв! Тели су да ме понизе. Да ми оспоре све што сам урадео за ову државу. И – занеш ли који је водио истрагу? Миле Глуваћ! У његови руће дојде Реброња, председник на радну задругу, *Сејменџи партизан!* Он му скроји судбину!“ (Павловић 7 1993: 317)

Роман *Они више не постоје* исприповедан на начин хомодијегезе бавио се судбинским путевима усмераваним ратним вихором. У Павловићевим дневничким записима једва да има помена о том роману и то у контексту осмишљавања форме циклуса *Дивљи ветар* (у фебруару 1988. године) коју би као „ресе“ красили „историјски романи“ под насловом *Ланот* и *Они више не постоје* (Павловић 4 1999: 70). Павловић је у разговору са Душицом Милановић изнео интересантан податак да је његова првобитна намера била да о ратној 1915. снимити филм, али се испоставило да се већ постојећа грађа наметнула за сагу о Јотићима и асимилирала историјски догађај (Павловић 1990: 180). Држећи се намере „да плод маште има привид стварности“ аутор у том роману поставља догађаје „као мотор романа“, а догађаји носе у својој суштини мотивацију за приповедање (Павловић 1990: 181).

Такође, о роману *Они више не постоје* мало је писано, са изузетком Чедомира Мирковића и Светлане Велмар-Јанковић. За Мирковића та проза представља „самоуверени књижевни експеримент“ који сматра „врло успешним“ (Мирковић 1996: 202), а Светлана Велмар-Јанковић у њој види „врсту повести о погибији бранилаца Београда у јесен 1915. године“ (Велмар-Јанковић 1988: 285). Монолошки

наративни глас припада Живадину Јотићу,¹⁵⁶ резервном пешадијском потпоручнику, командиру II чете Другог батаљона X кадровског пука под командом мајора Драгутина Гавриловића. Живадин Јотић учествује и гине у одбрани Београда а читалац је у прилици да догађаје, згуснуте у неколико апокалиптичних дана, прати из фокуса тог јунака. Приповедно време „сабијено“ је у кратак интервал, а исприповедано се протеже дубоко до сећања из најранијег детињстваведеног у Источној Србији. Догађаји из овог „сада“ теже да се остваре у изохроној нарацији, они из прошлости долазе асоцијативно и ахронолошки. Ово је казивање битно различито од нарација познатих нам из остале прозе Живојина Павловића:

„Док казује своје учешће у тој одбрани, односно док уобличије садржину једног пресудног историјског збивања које тако постаје приповедачки остварена садашњост Павловићевог романа, ова личност у свом монологу непрекидно продубљује то *сад* свога живота призивањем оног *некад*. *Сад* се догађа у Београду претвореном у поприште безизгледне одбране, *некад* најчешће у селу Зјапину уз реку Зјапину, и у Врановцу.“ (Велмар-Јанковић 1988: 286)

Другим речима, имплементација романа *Они више не постоје* у сагу о Јотићима двоструко је функционализована: наратором који припада родослову и мноштвом аналептичних приповедних целина, асоцијативно везаних за приповедни тренутак, односно, садашњост се стално употпуњује стварносним сликама из прошлости.

¹⁵⁶ О Живадину Јотићу у родослову који је сачинио Аљоша Јотић (*Ланом*) забележно је следеће: „ЖИВАДИН ЈОТИЋ (Рођен у Зјапину 1895; погинуо у јесен 1915. као резервни пешадијски потпоручник приликом последње одбране Београда). Завршио средњу трговачку школу. Радио код Милана Босменза, трговца дрвном грађом и војног лиферанта, запослен као заступник гростистичке фирме ‘Bosmenz & Co’, Одељак *Обло дрво* у Врановцу. Путовао по Европи. У дединој кући, у нахтасни тзв. ‘дечје собе’, налази се свежањ разнобојних анзискарти које је својима слао из Будимпеште, Беча, Прага, Париза, Брисела и Лондона. Рукопис му је био ситан, уредан, уједначених слова нагнутих улево, са свим особинама – тзв. *женског писма*.“ (Павловић 1 1993: 120) Скица Живадиновог лика из овог родослова опонентна је ономе што читалац доживи као импресију пратећи Живадинову исповест. У приповести је много, готово епске, мушкости, прибраности и одлучности, али и хуманости у тренуцима општег страдања у ратном вихору.

„Различити углови под којим се сагледава тренутак овде се, дакле, не постижу померањем тачке посматарања према *унутра*, односно према *споља*, него посматрањем из тачака у којима се пресецају, као што ћемо видети, ток садашњости са токовима прошлости.“ (Велмар-Јанковић 1988: 286)

Одбрана и освајање Београда, али и многи догађаји из живота завичајног простора, испричани су у првом лицу, „језиком који рачуна на пренапрегнутост значења, дугим, за нашу прозну књижевност, па и за самог Живојина Павловића, неубичајено доследно дугим реченицама, у којима се спајају и надопуњују и наратија и дескрипција и тумачење и присећање“ (Мирковић 1996: 220). Наративна умешност јунака остварена је и одрицањем од дијалекатског говора, рекло би се да је књижевни језик његов свесни избор, али уз слободу да на моменте унесе неке завичајне лексеме (тенац, гробишта, гртко, курјуци, зјап, цурци, сириште и сл.). Нејасно је, међутим, како разумети и онда правдати, приметне граматичко-стилске недоследности, на пример: *мислим се, небисмо, по њему* – као ауторску недоследност или као нараторски доживљај језика? Пример није усамљен, небрига за језик, алкавост, стихијност и аграматичност приметни су у целокупном прозном стваралаштву Живојина Павловића.

Изузетна динамика догађаја потпомогнута је доминацијом глагола у приповедачком презенту: помишљам, питам, јурим, гледам, видим, знам, опајам, станем, не чујем... Понекад у оквиру слике глаголи представљају онај унутрашњи ритам без којег импресије не би било, као на пример у слици Калемегдана који гори: тињају, букте, пламте, пуцкетају, вуку. Догађаји и сцене компонују се филмском техником брзог смењивања кадрова. Необично дуга реченица, понекад готово на целој страни, садржи и наратију и дескрипцију, а одсуство дијалога је евидентно и психолошки мотивисано. Таквом реченицом треба обухватити, у тренутку најстрашнијег ратног разарања и крвопролића, много ликова (скицираних и рељефних), емоције, медитације, евокације, породично искуство, сећања из детињстваведеног у Источној Србији, „романтична присећања и накнадна свођења“ али и истовремено „рационализована сазнања европејски обавештеног

пословног човека“ (Мирковић 1996: 219). Та „загрцнутост“ реченице, како то Мирковић каже, има за последицу многобројне, заградама маркиране, садржајне „уметке“. Они би се могли посматрати као аутокоментар.¹⁵⁷ Наиме, започету наратију или дескрипцију наратор прекида и допуњује различитим садржајима са различитим мотивацијама. На тај начин смо добили нараторске аутоинтервенције¹⁵⁸ са значењем закључка/запажања, поређења, ироније, информације, импресије, дигресије, парафразе, емоције, портрета, слике, самоанализе и сл. Те аутоинтервенције су различитог обима, а често врло развијене, као што је случај са оном која је имала амбицију да обухвати сажету, али комплетну, породичну хронику.

Роман *Они више не постоје* обилује сликама разарања, патње, крви, смрти и лешева. Не претендује да буде историјска реконструкција, већ књижевна пројекција и зато изостаје конвенционална поетичност и фолклорна патетичност. Чулни доживљај претходи „менталним збивањима“, звучни ефекти и „надражаји – шапат, јаук, крик, зујање метка, одједи експлозија, тутањ, артиљеријског оружја“ омогућавају, што и сам Јотић признаје војничким речником, „муњевит продор сећања на давно проживљено време“, а „звук који траје призива сећање на звук који је нестао“ (Велмар-Јанковић 1988: 286; 288). Континуиране чулне сензације као крајњи исход имају „искидани моменат садашњости“ и долазећи моменат прошлости „чврсто уобличен и јасних обрису“ (Велмар-Јанковић 1988: 288), што је, мора се признати, неубичајена приповедна техника.

Међу ликовима се појављују странци, именовани и неименовани војници, људи нашег поднебља и повратници из белог света. Релефно су приказани Сара Штерн, коју Живадин упознаје у Лондону и заљубљује се у њу, и школски друг Александар Трајковић, добровољац, повратник са европских лечилишта, саркастичан и у вечитом опонирању према свему што је идејно укорењено у поднебље којем припада. Развијајући његов лик, Живадин Јотић, понекад уз гротескне слике,¹⁵⁹

¹⁵⁷ „Када је склоност приповедача експлицитна, то јест отворено формулисана, онда то зовемо „коментар“ или „оцена“. (Милосављевић-Милић 2006: 30)

¹⁵⁸ У форми аналепсе или пролепсе, у зависности од односа према приповедном тренутку.

¹⁵⁹ Александар Трајковић се на линији фронта одбране Београда нашао у сомотским панталонама, лакованим ципелама и шареном швајцарском џемперу, предвиђеном за смучање по планинама, држећи дугачким мршавим прстима митраљез. (Павловић 1 1993: 176)

отвара нови фронт, метафронт на којем се окушавају две идеологије, које у стварном животу бивају „помирене“, односно анулиране, општом пропашћу:

„Питам га, вичући му право у крто, прозирно ухо, где се и којом приликом обучио у руковању митраљезом када није служио војску, но се излежавао по швајцарским санаторијумима, на шта ми он, извијајући подсмешљиве усне, саопштава да за ратничке вештине никада није потребна памет, већ снага, што доказује и овај рат. Јер рат, по њему, воде будале. Не могу да истрпим ујед, те, савлађујући осећање повређености због насртаја на најдубљу моју веру у част и славу смождене нам отаџбине, настављам да га запиткујем, тобож весело.“ (Павловић 1 1993: 177)

„[...] и ко зна докле би ме балио отровном слином европских слободоумних идеја [...]“ (Павловић 1 1993: 178)

„Па и сад, шта би његово плување по мојој оданости земљи и напаћеном народу могло бити друго до ругање на смрт болесна младића, чији је живот, захваљујући неизлечивој болести, лишен и наде и илузија [...]“ (Павловић 1 1993: 179)

„Зар и у рату, кажем, не дозвољавајући му да се удаљи, сад, кад се гине, када се брани отаџбина, када народ крвари и грца у агонији последњег надљудског напора да се очува слобода и самосвојност Српства, на шта он страсно одговара да је рат понајпре игра, јер је исто што и коцка у живот а не у новац и у имање, игра више од свега другог што је човек измислио; једино љубавна игра опојнија је од ратничких игара, додаје, и, отевши се, наједном тоне у таму и ишчезава.“ (Павловић 1 1993: 205)

У роману *Они више не постоје* такође нема доминантних женских ликова нити посебног ангажмана за њихово литерарно и психолошко нијансирање. С обзиром на историјски оквир и природу теме, у говору Живадина Јотића нема ни опседнутости сексуалним нагонима, женски ликови су само скицирани и прецизно функционализовани. Лик мајке обликован је у традиционалистичком маниру, она је посвећена породици и раду, „оптерећена вођењем домаћинства“ и њене будне очи „нису знале за блудњу маштања, ни за лепоту жеља“ (Павловић 1 1993: 188). Када Павловићеви јунаци опште са женама/љубавницама, или када говоре о њима, то је најчешће у негативном контексту, уз архетипску опонентност, вечито ривалство и

премеравање снага, у чему, наравно, она мушка и сирова, увек односи превагу. Када говоре о мајци, нарочито мушкарци приповедачи,¹⁶⁰ истичу обресе њеног мучеништва, посвећености и жртве. Портрет мајке, допуњен аутокоментаром у форми сажете породичне хронике, настаје из постојеће интимне забринутости (Живадин за све време опсаде покушава да сазна шта је са мајком и сестром у разореном Београду) и из стваралачке намере типизирања српске жене која је остала верна патријархалном начину живота:

„[...] и њене очи, као и уско, зборано лице, шиљат нос под четвртастим челом, над којим се увек наносила марама тако да јој се коса ретко кад могла видети, говориле су много више о ономе што се збива око ње, а много мање о бурама и ведринама у њој; биле су много више огледало душе, но прозор у душу.“ (Павловић 1 1993: 189)

Симултано, Јотићева нарација обухвата и неколико контрастних женских ликова¹⁶¹. Са једне стране је скицирана странкиња, госпођица Анабела Бенбоу, која је у Београду у спасилачкој и хуманитарној мисији, а према којој наратор показује нетрпељивост, као што иначе гаји отпор према свему што има предзнак страног и другачијег, субјективизујући доживљај националног идентитета.¹⁶² А са друге стране, како би прича добила потпунију литерарну димензију, чије се кракови пружају и изван предсмртног тренутка, уводи се лик бледе, неименоване жене у белом, за клавиром. Слика је нестварна и макабрична – под шрапнелском кишом, провлачећи

¹⁶⁰ Из примера нарације Душице Зивлак у *Задаху тела* видели смо да женски наратор уме да буде критичнији, донекле и груб, у процесу директне карактеризације мајчиног лика.

¹⁶¹ Живадин Јотић иначе компаративно посматра жене из града и жене са села. Прве су нестварно чисте, нежне и заводљиве, прозирне до недодирљивости, створења „нежнија и лепша од било које наше мајке или сестре“. (Павловић 1 1993: 136) У жени са села је опори мирис искона, на њој су белези тешког живота и мукотрпног рада. Сара Штерн, ћерка његовог пословног пријатеља, симболизује прву, праву мушку чежњу, први „луди дрхтај“ који се десио у Лондону, а онда вратио у зао час, на поприштима разореног Београда, да од себе пружи сада потпуно другачији импулс: „ Не бих рекао да је то због разлике у одећи, нити зато што је пре годину дана ноћ у Лондону одисала слатком и заносном свакодневном пролазношћу, а дан у коме сам, упркос тренутном затишју, последњи дан свеукупног нашег живљења; већ због тога што се и сам разликујем од оног пређашњег Живадина Јотића [...]“ (Павловић 1 1993: 142)

¹⁶² „[...] јер ми својим присуством, и тобцијском вештином, јачају веру да је српски народ неуништив, и да, када је најтеже, синови му из пепела васкрсавају као легендарна птица феникс, доказујући, *насупротив злослутном грактању неудате Американке*, да на Балкану прометејска улога припада Србији.“ (нагласила Д. В.) (Павловић 1 1993: 224)

се преко и испод лешева, Живадин Јотић, по директиви мајора Гавриловића, овој жени „змијуљастог тела и бујних груди“ и „обнажених шећернобелих рамена“ (Павловић 1 1993: 192) доноси смотуљак са зашећереним воћем. Однос је мистификован одсуством њене реакције на помен мајоровог имена и до краја Јотић не сазнаје шта је та жена мајору Гавриловићу. Рекло би се да је нараторски простор посвећен овом лику емотивно-еротски мотивисан. Бело лелујаво обличје непознате жене (док јој се прозирна хаљина вуче по прашини и крви), ношено несхватљивом појудом, као дух почиње да прати јунака/наратора не скривајући телесну глад. Гротескни приказ доведен је до апсурда појавом погребне поворке и цела та мучна, хаотична слика обухвата се у целини погледом наратора како би му олакшала да себи призна да би и сада у Београду, као некада у Зјапину, радије да побегне и устукне но да „у клубучењу проклетог ратног хаоса“ разоткрива тајанство жене.¹⁶³

Најрељефније од свих ликова, и оних из породичне и завичајне прошлости, и оних који ношени брзином ратног страдалништва промичу пред његовим фокусом, Живадин Јотић описује мајора Драгутина Гавриловића. У ранијим прозним делима, а ни у каснијем стваралаштву, Павловић није неговао уметничку транспозицију историјских ликова. У роману *Они више не постоје* реч је о јединственом случају те врсте и тим пре он заслужује посебну истраживачку пажњу. За наратора, у том историјском лику има неспорног ауторитета вође, али неуротичним фокусом човека који слуги близину смрти, захвата се све, па и оно што скрнави идеализацију епског јунака и што га, као и остале, приближава трошности и смртности. Сигурно није посредни деидеализација или демистификација, детронизација крунске личности догађаја епских размера, већ покушај литерарног разбијања традиционалних предрасуда да хероји не обитавају у просторима егзистенције обичних смртника. Херојство, ако га уопште има, у несавршеном је човеку, таквом од Бога датом. А управо мајор Гавриловић, најфреквентније заступљен у наративу, преводи се са

¹⁶³ „[...] када ме са свих страна, као и њу, и све безнадежне око нас, похлепно вреба тајанство смрти“ (Павловић 1 1993: 197)

„[...] (а ево, до данашњег дана, Саваот се постарао да не дотакнем женско тело, као што, милостив, спречава смрт да се мене такне)“. [...] („када ме са свих страна, као и њу, и све безнадежне око нас, похлепно вреба тајанство смрти“). (Павловић 1 1993: 209)

висинских обитавалишта епских дивова у благиште разореног Београда и финим, али континуираним нијансирањима, историјски лик добија литерарну димензију у оквиру које владају виши смислови људске природе и њених граница моћи. Приповедач Јотић помно прати и региструје сваку промену у лику мајора Гавриловића дајући му нарочит простор у монолошком контексту:

„[...] већ закључак стварам (пре свега) на основу понашања мајора Гавриловића, мог претпостављеног: кршног и сталоженог, малтене доброћудног човека, до јуче мирног и бистрог, као вода у бунару, а данас несрећног, живчаног, готово плаховитог команданта.“ (Павловић 1 1993: 132)

„Необријан, униформе изгужване, и незакопчане, тако да војна одећа са крупног тела виси аљкаво и ружно, мајор Гавриловић стоји крај куле Небојше [...]“ (Павловић 1 1993: 165)

„На сред утрине, пред порушеним амамом, гледајући с брисаног простора ка Дунаву и нашој првој борбеној линији, на сандуку пушчане муниције седи мајор Драгутин Гавриловић, заваљен, леђима ослоњен о стабло високог осамљеног бора, с белим убрусом преко груди као да је у ресторану за трпезом, образа такође белих од сапунице: то га мали, погурени брица у капларској униформи и са француским шлемом на глави сапуна и брије.“ (Павловић 1 1993: 172)

„[...] хитам ка излазу, да бих се на стрмени испод тврђаве сусрео с мајором Гавриловићем, који, уморан, распојасан и, рекао бих припит, тетуром окружен руским инжењерцима [...]“ (Павловић 1 1993: 199)

„Драгутин Гавриловић, црн и напуштен као громом напуштен храст [...]“ (Павловић 1 1993: 203)

„[...] видим како се приближава његова висока, месната фигура [...]“ (Павловић 1 1993: 207)

У наведеним реалистичним описима из фокуса наратора, допуњеним субјективном импресијом, има Јотићеве присности. Карактеризација мајора Гавриловића не остаје само на тој димензији. Као историјска личност, и као ратни вођа, и у литерарном контексту он мора да садржи оно нешто посебно, оно чиме је задобио место на лествици друштвене хијерархије, односно заслужио историјско

памћење: „Што је драгоцено не заборавља се никад“ (С. Спендер).¹⁶⁴ Посебна унутрашња снага, којој сви тежимо, али је сви не досежемо, експлицитна је у портретисању и карактеризацији лика мајора Гавриловића. Очигледна је приповедачева наклоност и емпатија према мајору који такву снагу поседује. У драматичним ситуацијама, када је смрт најближа, у Јотићевој визији Гавриловић поприма обличја епског јунака са елементима идеализације:

„[...] усред страховите експлозије ‘мерзерске’ гранате од 305 mm, испаљене с Бежанијске косе која нас засипа бусењем и каменицама (од чега се, преплашен, заклањам за зидине куле Небојше, изровашене топовским погоцима, а мајор остаје на месту, усправан, не померивши се ни за милиметар, чак ни земљу не отресавши са шапке и еполета) [...]“ (Павловић 1 1993: 166)

„[...] Гавриловић погледом елефанта, оуглалог од борби за живот, већ равнодушног и на победе и на поразе [...]“ (Павловић 1 1993: 172)

„[...] јашући кроз пожар, онако огроман, закрвављених беоњача, намргођен и љут попут Краљевића Марка – командант мог батаљона, мајор Драгутин Гавриловић) [...]“ (Павловић 1 1993: 220)

Епској сцени ноћног преласка преко Саве на непријатељску територију претходи мајорова смела одлука да и сам, маскиран у непријатељску униформу, заједно са својим војницима крене у неизвесност опасне војне операције. Завршне сцене борбе за одбрану Београда пажљиво су припремане. Од почетка тог лиризованог романа-монолога, препознатљив је јак религиозни импулс: „[...] осећам да никад Господу Богу нисам био ближи“ (Павловић 1 1993: 127). Наратор све време тумачи немили ток догађаја као Божју вољу, као „замршене нити Усуда и случајности“ које га „везују за сваког живог створа – животињу, бубицу или травку“ (Павловић 1 1993: 214). Хришћански религиозни мотив, снажан и без иронизације,

¹⁶⁴ За мото романа *Они више не постоје* Павловић узима песму Стивена Спендера чији почетни стихови могу да се повежу са Павловићевом стваралачком намером да на литерани, уметнички начин отме заборау трагично време и догађаје везане за одбрану Београда 1915. године:

„Ја стално мислим на оне што истински беху велики
Који, из утробе још, памтише историју душе...“

скептицизма и проблематизације, особена је садржајна одлика овог романа. Донекле је тако експлицитан и у роману *Долап*, док остала прозна дела одликује атеистички, па чак и нихилистички став главних књижевних јунака. У датом случају, религиозност наратора представља оквирне услове и двоструку мотивацију – за коначне и завршне потезе у карактеризацији лика мајора Гавриловића и за завршну слику саможртвовања и масовно изгинуће српских војника.

Завршни потези карактеризације Гавриловићевог лика јединствени су спој фикције и документованог записа из чувеног мајоровог говора војницима (24. септембра 1915), који је забележио водник X кадровског пука, Ђорђе Рош (7. октобра 1915).¹⁶⁵ Уз говор, Рош дописује и своју импресију о тренутку у којем је „загрмео глас пун заноса“, а у Павловићевој фикцији тај глас има поетску и симболичну димензију. Колажном техником спајани су сегменти из говора, наратија, дескрипција и импресија, нараторов субјективни доживљај једне националне трагедије у чину саможртвовања:

„[...] дрхтаво платно до прскања напете тишине дере, као замах ножа, висок, грлом стиснут јекави глас мајора Гавриловића [...]: ТАЧНО У 3 ЧАСА НЕПРИЈАТЕЉ СЕ ИМА РАЗБИТИ ВАШИМ СИЛНИМ ЈУРИШЕМ, РАЗНЕТИ ВАШИМ БОМБАМА И БАЈОНЕТИМА, ОБРАЗ БЕОГРАДА, НАШЕ ПРЕСТОНИЦЕ, ИМА ДА БУДЕ СВЕТАО... ВОЈНИЦИ! трепери његов глас као шева изнад глава подигнутих ка грудобрану с којег се он оглашава у пространство под калемегданском косом: ЈУНАЦИ! узвикује и наставља: ВРХОВНА КОМАНДА ИЗБРИСАЛА ЈЕ НАШ ПУК ИЗ СВОГ БРОЈНОГ СТАЊА. НАШ ПУК ЈЕ ЖРТВОВАН ЗА ЧАСТ ОТАЏБИНЕ И БЕОГРАДА. Напињући жиле на врату, мајор јаче виче, одагнавши тескобу из наших срца изазвану извршењем смртне казне, и натерује нам сузе на очи а срси из кичму. ВИ НЕМАТЕ ВИШЕ ДА БРИНЕТЕ ЗА СВОЈЕ ЖИВОТЕ, КОЈИ НЕ ПОСТОЈЕ, кричи он, и ја, заједно са својом, до грла окрвављеном десетином, знам да је то истина, и да ми, са умором у очима и с болним грчом у кажипрсту на пушчаном обарачу, одавно нисмо ништа друго до утваре.“ (Павловић 1 1993: 214)

¹⁶⁵ Интерполовање фактографије у литерарно ткиво изведено је на том месту неопрезно. Павловић није поштовао правописну норму за обележавање управног говора.

Таквим, готово заумним гласом, призивају се слике, преломљене у Јотићевом фокусу, прво јасне и прецизне, а онда све лелујавије у синестезијском доживљају, на крају потпуно халуцинантне у предсмртном часу. Поетски спој „невестинско белих зумбула на шајкачама“ војника са „анђеоским миром на измученим, силним борама осмуђеним образима“ колективни је портрет оних који ће „искорачити пред Свевишњег очишћени од зла овог света“ (Павловић 1 1993: 230). У тим деловима романа *Они више не постоје* наративна има елементе епопеје, колективни лик сублимира димензију трагике из индивидуалног у опште и национално: „омађијани свечаним и застрашујућим миром, брију се, чешљају и уређују за излазак пред Господа“ (Павловић 1 1993: 230). Традиционална симболика врана које гракћу и круже над бојиштем употпуњује предапокалиптичну слику у којој, алузивно библијски, „мајор Драгутин Гавриловић праћен дванаесторицом коњаника галопом улеће у непријатељске ровове“ (Павловић 1 1993: 236). Пре коначног потонућа у мрак, последњи тренуци Живадина Јотића у знаку су пренапрегнутих чулних и халуцинантних доживљаја. Завршницу романа чини фантастична слика „оних који више не постоје“ и који, из свог непостојања, бране престоницу. Живадин Јотић, окићен невестинском белином зумбула задеведеног за официрску шапку, у самртном часу види крај себе све мртве, познате и непознате, како устају, подижу се, па се слика фантастично вертикално шири ка небеском своду:

„[...] пловe небом као да их некуд односи матица дивље реке; сви су они у непрекидном, напетом јуришу [...] и сви они јуришају у смрт [...] полећу, изнад спаљеног Калемегдана у небо, винувши се ка непостојању [...] Однекуд, преда ме израња насмејана, лепршава, Сара Штерн: обучена у дугу белу сукњу сличну зумбуловом цвету, и у тесну блузу с великим срцастим изрезом на прсима, зауставља се преда мном, и свлачи до гола, заклањајући ми видик. Извијам главу не бих ли, осим опојне белине њених удова, видео још штогод, али узалуд: зајапурених образа, она пада преко мене, прекривши ме читавим својим телом – и ја тонем у мрак.“ (Павловић 1 1993: 144)

Према мишљењу Јована Делића, оваква завршница потврђује идеју карактеристичну за Павловића – о вези два поља људске деструктивности – рата и ероса, и о еротском као наговештају смрти (Делић 2000: 68). У завршном делу романа Павловић примењује технику нагле промене наративног нивоа – из доминантне монолошке хомодијегезе прелази се у хетеродијегетичку нарацију. Прича се затвара у трећем лицу, у складу са реалистичком традицијом, али стваралачка намера да се премости „сада“ и „некад“, „овде“ и „тамо“, и општа људска трагичност на земљи и на небу поентира у симболици лебдења песме, односно „гласа“ у којем једино може да се отелотвори вечност:

„Песма лети над доловима, брдима, рекама; лепрша изнад планинских висоравни. Домашује Тимок и Стару планину, све до Бездета над Зјапином.“ (Павловић 1 1993: 238)

Закључујемо да Источна Србија и у овој прози представља тежишну тачку, извор и увир свеколиког надахнућа. Геопоетичка семантика, оформљена у претходним делима, романом *Они више не постоје* добија нову димензију, захваљујући пре свега оригиналној и битно различитој нарацији од оне познате нам из претходне прозе. У мозаичкој саги о Јотићима хомодијегеза из романа *Они више не постоје* може се дефинисати као дијахронијско, мотивско и поетичко чвориште у којем се историјска прича о одбрани Београда преводи у фикцију доследно чистом приповедном техником и синтаксичком разноврсношћу.

Хомодијегетичка полифонија у роману *Задах тела*

Романа *Задах тела* објављен је 1982. године, а већ следеће (1983) Павловић је на основу њега снимео истоимени филм. Највише додирних тачака са поетиком црног таласа, када је о кинематографији реч, налазимо у италијанском реализму. Као парадигму узимамо филм *Ружни, прљави, зли* италијанског редитеља Етореа Сколе. *Задах тела* потврђује поетичко начело жанровске мултипликованости, у њему се смењују наративне исповести у говорној и писаној форми. Писана форма се везује за традицију епистоларног казивања, а говорна је обогаћена техником модерне телефонске комуникације. Роман је полифонијска исповест чланова једне породице¹⁶⁶ коју чине Сима Првановић (рођен 1901),¹⁶⁷ његова жена Ержебет и њихови синови: Адам, Александар, Бора и Велимир.

У опису породичне деградације Павловићева приповедна техника обухвата шест нараторских хомодијегетичких инстанци, вишеструку унутрашњу фокализацију и репетитивне приповедне садржаје. Истовремено уводи шест наратора, те би табеларни приказ приповедачких и „слушачких“, односно рецепцијских позиција, изгледао овако:

¹⁶⁶ Првановићи представљају грану јотићевске лозе, која се развила од Првана Петковог, сина Петка Стојиног, односно брата Јоте Петкова Бугарина (од кога и креће презиме Јотић).

¹⁶⁷ Када Аљоша Јотић у *Ланоту* сачињава Родослов фамилије Јотић, Сима је још увек жив и о њему оставља следећу белешку: „Сима (рођ. 29. III 1901. од оца Вељка и мајке Злате). После свађе са оцем, напушта 1923. Зјапину, одлази у Кладово. Неко време учи лимарски занат, али га ниједно место не држи. Укрцава се на тегљач и као крманаш вуче шлепове Дунавом кроз Југославију, Румунију и Бугарску до Црног мора и натраг, све до Мађарске и Немачке. Жени се Мађарицом Ержебет, рођеном Кертез из Естергома, и са њом има синове АДАМА, АЛЕКСАНДРА, БОРУ И ВЕЛИМИРА (сви рођени на шлепу). После ослобођења, за извесно време напушта живот на води због женине болести и запошљава се као хаузмајстор у Београду, у једној двоспратници на Дорћолу. У слободном времену израђује лимене фењере за гробља. Чим се после петогодишње паузе вратио на шлеп и наставио пловидбу, поново се одриче лимарског заната. Опседнут новом пасијом, бави се новотарством и проналазаштвом. У последње време покушава да конструише црпку за пречишћавање воде из Дунава. Има чудну навику да говори у стиховима.“ (Павловић 1993: 112–113) Петогодишња пауза и боравак у Београду описани су у роману *Лутке на буњишту*.

Наратори и наратери у роману *Задах тела*

Табела бр. 5

Наратор	Приповедачка позиција	Наратер
Ержебет	1. лице, хомодијегеза	Славољуб (унук)
Александар – Шањи	1. лице, хомодијегеза	Богољуб – Бора (брат)
Богољуб – Бора	1. лице, хомодијегеза	Адам (брат)
Душица Зивлак	1. лице, хомодијегеза, епистоларна форма	Шањи (стриц)
Славољуб	1. лице, хомодијегеза, телефонски разговор	Велимир – Веља (стриц)
Сима Првановић	1. лице, хомодијегеза	Ержебет (жена)

Из табеларног приказа можемо закључити да нису сви чланови породице добили нараторски глас, иако су сви део света приповести, а неки од ликова су са умноженом функцијом: лик – наратор – наратер (Ержебет, Шањи, Славољуб, Богољуб). Сима Првановић и Душица Зивлак остварени су само као наратори, односно и као ликови о којима се посредно или непосредно више сазнаје из других наратија, дакле и из других, умножених фокуса.

Сви гласови се реализују у доминантној „ја“ форми како би лична драма добила на снази (а можда и на смислу), а генерацијска разноликост, као и порекло, условљавају стил и језик приповедача (умножене су егзистенције али и језичке перспективе). Нараторска разноликост подржана је генерацијском и прати природни хронолошки след: мајка/баба – син/брат/стриц – унук/унука. Иако су све генерацијске позиције добиле глас и фокус, остаје горак укус утиска непостојања дијалога ни унутар генерација ни између њих. Нигде у тексту нема директног говора и реципроцитета или реплике из које се препознаје оствареност жељене

комуникације. Постоје сигнали и ретки маркери који упућују на реакције наратора. Садржани су углавном у говору приповедача и једва да се назире узајамна комуникативна веза. За тај вид „недовршене“ и само скициране комуникацијске споне имамо више примера: Ержебет унуку: „Ти, Славољуб, мене не слушаш“ (Павловић 5 1993: 18); Шањи брату Бори: „Питаш ме зашто се изрекох? – Не знам...“ (41); Душица стрицу Шањију: „ Драги стриче, кажете да се из мог претходног писма јасно види колико сам узрујана“ (215); Сима жени Ержебет: „Ћутиш! Главу обраћаш устран, да не гледаш колко је живот на најстаријег нам сина усран“ (346).

У композиционом и формалном смислу, Павловић уводи новину у односу на своја претходна дела – свака глава је насловљена, те насловом директно или индиректно сугерише тему наративне целине или симболично упућује на идејни слој. На пример, наративна целина која припада Шањијевом гласу има наслов „Риба од рибе смрди“ и у њој риба прераста у централни симбол издаје и преваре јер је за трагичан исход породичне драме управо кључни тренутак када жена у пртљажнику проналази заборављену рибу уловљену на дан прељубе:

„‘Пази, богати’, рекох тобож изненађен, ‘Иштван синоћ заборавио да их извади из гепека!’ – а, у ствари, бејаш, брацо, опет згађен над самим собом, јер ме те љигаве цркотине уверише да је јучерашњи дан ипак *постојао*. И док Велинка некаквим крпама навали да по пртљажнику брише смрдљиву рибуљу слуз, и да изврће згађено лице у страну, а Анка и Биљаница да своје лутке и завежљаје трпају на задња седишта, ја одјурих на Саву, и кесу с мртвим рибама завитлах у воду.

Одахнувши.

Као да сам са њима у реци потопио и своју прошлост [...]

Но не би тако [...] (Павловић 5 1993: 54)

Роман *Задах тела* у оквиру постојеће полифоније обухвата и широке просторне одреднице. Доминира слика урбане средине (Београд) готово увек асоцијативно везана и проширена на простор и догађаје из Источне Србије (Зјапина, Врановац), одакле су јунаци пореклом и за који се судбински везују. Описани су сегменти из банатских пејзажа, дунавских и савских обала, словеначких гора и

алузије на пространстава којима лута Славољуб (Шведска и Немачка). Не може се са прецизношћу одредити са које просторне тачке наратори започињу казивање, али сигурна просторна тачка у којој се све породичне трагедије секу јесте место Јесенице у Словенији, где се на Славољубовој свадби у једном тренутку сви окупљају. У време свадбе долази до кулминације њиховог мимолилажења, она је као позоришна сцена обухватила сва грешна чињења на путу уништавања породичних заједница и затворила их завршном сценом – бекством Славољуба са сопствене свадбе.

Прву нараторску целину отвара Ержебет, жена Симе Првановића, „Мађарица пореклом и језиком, која је најистрајнији чувар породичног јединства у патријархалном облику“ (Недић 2002: 118). Рекло би се, не само на основу њене исповести, већ и на основу исповести њеног мужа којом се радања романа затвара, да је управо она породични стожер, да је њена реч одлучујућа, а избор дефинитиван. Апострофирани наратор је унук Славољуб, очигледно највише вољен, а истовремено узрок највећег неспокоја. Исповест има превасходно саветодавни циљ, речи које се остављају у аманет заблуделом унуку. То је онај завршни трзај, када се последњим снагама чувају конци генерацијског и породичног континуитета, у датом случају конци пренапрегнути до пуцања под ударом друштвених и етичких промена и зовом нагона. Благослов, савет, реч у аманет део је српске друштвене и књижевне традиције, у неку руку и наслеђе из реалистичке прозе. У Павловићевој прози тај обичај прераста у лајтмотив, будући да Јотићи у једновековном континуитету приповедају или бележе речи, које иначе теже да нестану у етру, зарад искуствене субјективне истине у којој је можда једини истински животни смисао. Баба Бонка и унук Аљоша у непрекидном су прећутном дослуху, они су рурални пандан урбаној варијанти Ержебет – Славољуб. Веза баба – унук најплићи је газ преко којег се могу прespoјити генерацијске обале, тако што аманет сублимира прекор и савет, свађу али и помирење. Секундарна функција Ержебетиног приповедања је аутобиографска и у оној мери остварена колико су биографски подаци довољно сугестивни за унука.

У тематском смислу прича коју приповеда Ержебет садржи казивања о брачном животу са Симом Првановићем (50 година живота на шлепу, релација Сава – Тиса – Дунав), о болести и смрти ближњих, економској пропасти оца, политичким

мотивима и освети, тешком животу у ратним условима и страдањима на националној основи, сину из првог брака, о страху од смрти и самоће. Ержебет говори лошим српским језиком (уз покоју добру српску псовку), а када су непосредни предмет приче њени преци, користи и матерњи, мађарски језик. Језик је вероватно једино поље на којем је Сима, као муж и глава породице, задржао своју традиционалну позицију,¹⁶⁸ на осталим подручјима она је у потпуности анулирана:

„Кад помислиш: прошло пуних педесет са Сима заједно, педесет са презиме Првановић, педесет година на шлеп по Сава, по Тиса, по Дунав, а без кућа, без прави зидови од цигла, без земља под ноге и кров од цреп изнад глава, ех мој Славољуб! Само синови, и унуци и прауници, и ове Симине досадне ћурке, *и његови досадни стихови*, и његови патенти и проналасци – сам штета и губитак!“ (нагласила Д. В.)¹⁶⁹ (Павловић 5 1993: 5)

Ержебет исповеда полувековни саживот у којем су обитавале две културе, два погледа на свет, али и две животне чежње, увек супротно постављене, латентно супарнички одређене у континуираном међусобном потирању. Оно што је старица преживела, ваљало би да унук надживи, нарочито у тренутку када страх од смрти у самоћи засењује сваки други:

„Једино сам јесте Господ Бог, а ти мораш живиш, и родиш, и умреш, Славољуб, са још неко крај астал и постеља; нема тежи смрт од смрт у самоћа – такав смрт јесте смрт животиња без памет и без срце.“ (Павловић 5 1993: 10)

¹⁶⁸ Овако је он, на почетку свог дугог брачног живота, парафразирано Ержиним гласом, поставио непомерљиве и непомирљиве језичке (и само језичке) међе: „Да сам ја твоја жена, а ти мој муж, Ержи, ја будем знао перфектно мађарски. Али пошто ја нисам твоја жена, него твој муж, онда будеш ти, Ержи, говорила сербски! Јер ја, Сима Првановић, из Тимочке крајине, из село Зјапина код Врановца, говорим сербски; тако мене моја мајка научио. Не мађарски!...“ (Павловић 5 1993: 9)

¹⁶⁹ Пример за још један немар у вербалној карактеризацији. Доследна граматичкој норми, назначена синтагма се не уклапа у иначе лош српски језик којим говори Ержебет.

Страх од смрти код Ержебет није само последица природног процеса старења, он је плод трауме ланчаног раног губитка ближњих (отац, мајка, три брата и сестра, први муж) са нагласком на натуралистичкој слици мртвог оца:

„[...] и ја видела да јадни отац Ђула умро у самоћи: нико – ниједно човек, ни у Сатараш, ни у Бечкерек, ни у Банат, ни у цели овај посрани свет није знало када старац испустио душу! [...] Нашло ја мој јадни тата пуно са црв. Усмрдело већ било, распало се, и лежао Ђула у кухињи, на циглан патос, поред угасла фуруна [...]“ (Павловић 5 1993: 17)

Иначе, честе сцене полураспаднутих лешева, старих људи који дотрајавају у специфичном и неподношљивом воњу што су га и зидови њихових кућа упили, прерасле су у мономотивску структуру са функцијом подржавања естетике ружног. Кисели задах старости и болести манифестација је трошности људске природе – у рађању и смрти, као и у сексу, нема никаквог заноса. Само бола, што потврђују и многобројне сцене силовања и агресивног сексуалног чина (у овом роману, али и у целокупном прозном опусу). На крају, и симболична сцена првог сусрета Симе и Ержебет на гробљу указује на будуће нескладе и животне трауме. Отуда су кључна места у казивању Ержебет она у којима су прекор и савет унуку експлицитни:

„Уместо жениш себе, ти стално скиташ по свет!“ (Павловић 5 1993: 9)

„Умеш ти мене да кажеш зашто живиш на овај свет? [...] Скиташ се по Шведска и по Немачка, говориш швапски, српски заборавиш, мађарски не научиш – шта ти радиш од себе? [...] (Павловић 5 1993: 17)

„Не, не! Нећу слушати твоја глупа прича да нема права жена за тебе, Славољуб! Свака испод сукње иста – упамти шта тебе каже Ержебет! Ал без породица, и деца, не може човек, не, не може! Ружно живиш сам, без ико поред тебе [...]“ (Павловић 5 1993: 17)

„Ништа не може да уђе у твоја глава пуна с ракија! Не видиш – велико свађа јесте слатко као мед, Славољуб! И најљутит грдња на унуке јесте највећи љубав!“ (Павловић 5 1993: 17– 18)

Ержебет као наратор има функцију да „отвори“ наративни свет – формално посматрано, она га наративно не затвара, али значењски обухвата остале приче и има за наративни циљ продужетак ритма патријархалног животног импулса. У завршници њеног казивања садржана је химна породичном животу, глорификација фамилијарне блискости и повезаности, у чему се, мада није увек ни лако ни безболно, налази смисао живота. Последња реч унуку односи се на неопходност брачног живота: „Зато – жени себе!“ (Павловић 5 1993: 18), али јој се звук губи у бескрају глувонеог доба у којем владају нови етички и социјални диктати: „Ти, Славољуб, мене не слушај!...“ (Павловић 5 1993: 18). Тако нам се са уводном нарацијом намеће питање (не)остварености разумевања и размене у савременом свету, на примарном микронивоу породичне ћелије, и шире, у домену социјалног макропростора.

Други наративни ниво и глас припадају Александру (Шањију), Ержебетином сину, а наратор је Бора, брат близанац. Просторно позиционирање наратора и наратора дато је већ у првим реченицама. Шањи је у Београду (што тренутно доживљава као казну), а брат Бора се, бекством у Врановац, спасио неких животних мука, те, како Шањи мисли, сада живи као „бубрег у лоју“ (Павловић 5 1993: 21). Садржај ове нарације је најобимнији, будући да она треба да обухвати аномалије урбанизације и раслојавње старих друштвених вредности. Суштина Шањијеве исповести сведена је на трауму губитка породице: „Имам жену, а изгубио сам је“ (Павловић 5 1993:21). Исповедно казивање је самоанализа и покушај тумачења распада брака због прељубе и универзалне компликованости односа између полова. Директно и најотвореније огрешење о породични морал доводи Шањија до животног пораза и сазнања „да је индивидуална побуна коју је себи тек наговестио, односно побуна против моралног притиска породице и колектива на појединца, побуна без стварних услова за успех“ (Недић 2002: 119). Шањијева животна и друштвена позиција, пре катаклизмичних догађаја губитка породичног „мира“, имала је димензију парадигме доброг живота онога доба, што наратор носталгично (али и иронично) признаје:

„Живот ми је изгледао да лепше не може бити. Докторирао; постао управник мрестилишта; почео да путујем у иностранство на научне скупове и то о државном трошку; деца здрава; старија кћи пошла у школу; купио повољно плац у Гроцкој за викендицу; најзад – добио и стан: блок 46, у самом ‘Рибарском насељу’, еј!“ (Павловић 5 1993: 27)

А онда када нагони тела преузму примат над правцима људског делања (авантура са комшиницом Ољом), уланчавају се сукоби, невоље и незадовољства. Шањи говори о ритму и распаду породичног живота, сукобу са женом, развијеном до драмских димензија (кулминира битком за децу), говори и о пороку алкохолизма из којег се рађа раздор међу браћом (архетипски мотив супарништва). Увођењем приповедачког презента динамизују се и драматизују одређене ситуације. Шањијева нарација уводи мотив Славољубове свадбе као централни догађај коначног окупљања свих чланова породице. Тај догађај је иначе грађен мозаичком техником у свакој нарацији, умноженим фокусом, предочена је понека коцкица слике јединог и последњег окупљања млађих и старијих чланова породице.

Такође, тематски, овај ниво обухвата феномен женске чулности. Шањи много говори о женама: о Велинки (својој жени), Ољи (љубавници), Ружи (снаји), Горици (снаји), говори ружно, погрдно, са жаром једног ортодоксног женомрца а језиком вулгарним и простим, без оштроумности и бистрине (гномски израз му је апсолутно непознат), језиком неспојивим са докторском титулом и инжењерском професијом. Описи чулног доживљаја жене и сексуалног чина свде се на порнографску скицу или натуралистичку слику анимално-агресивног спајања. Присутни су сви елементи естетике: насилност, одвратност (задах, слуз), анималност, бруталност, порнографија (еротике ни у наговештају!) и вулгаран језик зачињен гнусним псовкама. Рецепција таквих наративних сцена, имајући у виду ритам њиховог понављања, бива отежана, у најблажем смислу, читалац их доживљава са гађењем (што је ефекат зачудности који Павловић има за циљ) и као нестилизованана, а можда и непотребна, романескна чворишта.

Смењују се исповедни монолог и развијени дијалози и, како се прича упућена брату ближи крају, наратор „постаје свестан да се налази пред неизбежним расплетом личне драме у којем ће морати да изгуби нешто од своје личности – или наговешетену слободу, или осећање трајне, односно привидне сигурности које му нуди патријархално породично окриље“ (Недић 2002:119). Шањи има две опонентне потребе: за слободом и за сигурношћу и миром. Драма отцепљења од корена и колективног морала очекивано је трагично окончана, јер његов индивидуални морал није успео да срасте са новом социјалном заједницом. Шањијевој чежњи за очувањем породичне сигурности супротстављен је, у једном тренутку, доживљај брачне постеле као празног гроба. У каснијем приповедању брата Боре такав доживљај прераста у лајтмотив.

Шањијев драмски сукоб са собом је „борба у њему између новог и старог, између ероса и танатоса“ (Недић 2002: 119). Марко Недић закључује да је овај јунак ерос спонтано изједначио са индивидуалном слободом, а танатос са колективном сигурношћу (Недић 2002: 119). Љубавна авантура са Ољом само је тренутни вид побуне ослобођеног ероса, касније Шањи коначно одустаје од побуне, те дакле и од слободе „јер за њих не постоје ни лични ни општи реални услови“ (Недић 2002: 120).

Трећи нараторски глас припада Бори Мацару (Шањијев брат близанац) а функцију наратора преузима Адам, најстарији међу браћом, кога Бора изузетно цени. Његово казивање је вишеструко мотивисано: 1) потребом да упутити извињење брату због непријатности које је учинио на свадби сина му Славољуба; 2) сазнањем да је Адамова судбина, иначе најтежа и најтрагичнија, кулминирала догађајима из Јесенице и 3) жељом да се сопствени талози мука и мучнина са неким поделе. Парадоксално чињеница да је Адам имао необично тешку животну причу, дакле интригантну и подесну за романескно обликовање, остаје без гласа и бива функционализован искључиво као наратор. О његовим страдалничким димензијама сазнаћемо посредно, из Бориног фокуса, Душићиних писама и Славољубове наратије. Адамов лик представљен је, у контексту општег расула, раслојавања и опадања, донекле идеалистички. Једино Адам активно превазилази животне кризе и пропадању супротставља рад и стварање.

Први разлог због којег Бора бира Адама за наратера је велико поштовање које осећа само према том брату, други је у тихој идентификацији брачних мука, јер су им жене, по природи и нарави, веома сличне, за разлику од Шањијеве Велинке која је готово идеализована (град није битно променио њен традиционалистички профил).

Бора своју исповест казује некњижевним језиком, дијалектом из Источне Србије донекле ревидираним под утицајем боравка у Београду. Борина личност формирала се између завичаја, Источне Србије, где је одрастао, па је он најсличнији и најближи јунацима из претходних књига којима се обухвата готово једновековна историја фиктивног Сејменског дола. Приповедно језгро чине догађаји везани за породичне проблеме: несређени породични односи, тешка материјална ситуација, неморална жена, болест и крхкост једног сина и бахатост другог, прељуба и коначни распад брака. Вишеструким асоцијативним повезивањима, ретроспекцијама и аналепсама описују се Врановац и догађаји из Врановца,¹⁷⁰ сећања на младост и ликове из тога доба (друг Панчо и Милка, неостврена љубав). Техником развијених дијалога, увођењем описа снова као лајтмотива и потенцирањем интертекстуалности,¹⁷¹ казивање добија садржајно-мотивску слојевитост и стилску разноликост.

Однос са женом и њена карактеризација, најчешће директна, добили су значајан наративни простор, али и симболичну димензију. Цеца је описана, на трагикомичан начин, као типичан пример „покондирене тикве“, нетрпељиве према свему што је ван њеног поретка поимања света:

„При том – сам брине како изгледа. Плату троши на фризере и на аљине, а у купатило – не мож да се обрнеш од мириси и помаде; пате се брже но зечеви.“ (Павловић 5 1993: 135–136)

¹⁷⁰ И у Бориној исповести препознајемо топос из *Дивљег ветра*: аналептични сегменти, богато разгранати, увек се на неки начин вежу за централну тачку – вашар на Светог Аранђела: „Други пут, кад је видо – беше прошло седам година. Већ сам био с Цецу. Стиго у Врановац баш на летњи Свети Аранђел; Панчо ме сколи дидемо на пануђур.“ (Павловић 5 1993: 149)

¹⁷¹ Овде је примењен типичан поступак имплементирања текста у текст – лирска песма уметнута је у прозни исповедни контекст.

„Не знам дал знаш да је она једина снаја која не подноси нашу мајку Ержебет. Није јој довољно фина. Није у ‘ниво’ са њени родитељи који ни лубеницу не једу брез виљушку. – И чим јој се пружи ситуација – не пропушта да каже како је из бољу фамилију дошла у гору.“ (Павловић 5 1993: 135–136)

Супротстављене културе живљења трајно су омеђене и на емотивно-еротском плану – прељубом:

„Што ме је чешће виђала, то сам јој све више сметао [...] Поче, боме, све ређе да ме припушта и у кревет – дизвинеш (Не волим о те ствари да причам кој наш Шањи [...]) [...] А морам и то да ти кажем: неће ме, вели, што се не купам.“ (Павловић 5 1993: 133)

„Поново је видо с неког мушкарца.

Прво су је видели други. Но ми нису казивали, ваљда да ме не унесреће.“ (Павловић 5 1993: 138)

И тако се на већ озбиљно уздрмане брачне темеље, познатом формулом, надограђују животне недаће: пијанство и агесија, урушавање социјалних веза, проблеми са децом. Дом постаје хладан, после бурних свађа, завлада ћутање и празнина:

„Гробница а не кућа – ете на шта ми дом поче да личи.“ (Павловић 5 1993: 142)

„Кад улезе у двориште, мен стеже под груди кој дидем у мртвачницу а не на мој си дом.“ (Павловић 5 1993: 179)

Хомодијегеза Богољуба, Боре Маџара, обележена је статичним мотивима који условљавају наративни ритам. Мотив сна појављује се пет пута. Описивање садржаја снова обухвата значајни наративни простор, те у општој динамици приче они представљају неку врсту дескриптивне паузе, док су догађаји, који по својој природи захтевају шири наративни захват (женине прељубе, проблеми са сином који покушава да води живот на друштвеним маргинама и њихов међусобни физички

обрачун) обухваћени готово елиптично. Како се исповест ближила крају, тако је сан, као мотив и као доживљај, постао фреквентнији. У завршници, Бора наизменично повезује стварносне сегменте и снове. У семантичком смислу сан има традиционално значење – наговештава несрећни догађај (сукоб са сином, силовање у магацину, лажно брачно примирје), али и све теже психичко стање наратора. Ритам смене је брз, тако да граница између јаве и сна постаје све тања, а централни догађај, инцидент на Славољубовој свадби, описан је више као сновиђење, ноћна мора или метадоживљај. Из наговештених реакција наратора, кроз језички маркер наратора, наслућујемо обресе стварних дешавања:

„Јесам ли ђуско, нисам ли – не знам. Знам само да сам тео да доватим онај нож, а зашто – убио ме бог умем ли да ти одговорим... [...] После – *кажеш*– пуче ужад и шатра се сруши на сватови. Једва се – *велиш* – искобељасте [...] *Причаиш* да сам урликао кој да ме кољу. Онак затрпат. Све док нисам умукнуо. А ви разгрнули шатру, и нашли ме где спим. Пијан [...]“ (нагласила Д. В.) (Павловић 5 1993: 207)

Исповест се затвара коначним одвајањем од стварности, коначним психичким сломом и поразом:

„А видиш – за мен – ја нисам био пијан. За мен – Адаме мој, брате мили и поштовани – ја нисам уснио. Нити сам остао да лежим. Нит је свадба била твоја свадба.“ (Павловић 5 1993: 207)

Садржај последњег сна сублимира централне неуралгичне тачке, а у сан се ушло пре него што се свест одвојила од стварносног. Метаегзистенцијом, костићевским битисањем „између јаве и сна“ наратор је у дефинитивном и симболичном сусрету са највећим морама из свог живота: издајом пријатеља из младости (Панча му отима вољену жену) и издајом сина Бошка.¹⁷² У стварности

¹⁷² О „странпутицама“ сина Бошка сазнајемо тек фрагментарно и у скицама из разлога што наратор у себи види кривицу за Зоранову „нејакост и рањивост“ и Бошкову „одметнутост“: „Син ти се спетљао с неку бараберију, вођа им неки Куртовић – продају иконе.“ (Павловић 5 1993: 186); „Ја спусти поглед

припреман, у сну окончан руком одметнутог сина, савремени лапот наговештава време растурених и развејаних породица, несрећних и поражених очева, заувек померених из својих традиционалних и есенцијалних функција:

„Напе се ја, погледа – и има шта и да видим: тој Бошко јури кроз јабучар, маше с руку – сева касапски нож. Тедо дустанем. Но не могадо – Панчо лежи повр мен; спи – никако да га собалим. А Бошко прилете, заману с нож и право у срце. Куљну крв. Натопи кошуљу. Помагај, Панчо! – викну, ал залуд. Нема Панче. Сам ми некаква жута мачка стоји нагрудни. Преде. Умиљава се. И лиже крвчицу.“ (Павловић 5 1993: 209)

Следеће две наративне целине (глас и фокус) додељене су млађим члановима породице, Душици Зивлак и Славољубу Првановићу (полубрату по мајци). Њихово казивање, од језичких до садржајних сегмената, показује виши степен индивидуализма и удаљености од „корена традиционалног колективног етоса понашања“ (Недић 2002: 121). Павловић их обликује као два психолошки и етички различита лика, па су и наративне оријентације тиме условљене. Оба приповедача апострофирају свог наратора и, што је интересно, њихове исповести нису упућене најближем сроднику (родитељу, брату, сестри), већ стрицу. Одабир нараторске инстанце такође указује на различитост њихових природа и нарави.

Душичина нарација у првом лицу има епистоларну форму. Писма су упућена стрицу Шањију. Павловић том поглављу даје наслов „Хладан сјај глечера“, а симболику наслова можемо разоткрити тек из завршног писма. Душица стрица осласлава надимком а не именом, што наговештава изванредан степен блискости и поверења. Говор тог наратора припада новом дијалекту ијекавског изговора, неуобичајеном за већ изграђени поетски језички ресурс. Чињеница да је Душица највећи део детињства и младости провела у Источној Србији (и њена сећања се у

на његову песницу, ал он и даље стеже кошуљу, гужва је и уврће. А рука му истетовирана: све неки орлови и женске сисе. ‘Откуд ово?’ – згрози се ја: кој да угледа рану ил поган. ‘Не виво кад се усрећи с тај робијашки знак!’ ‘Гди да видиш кад те нема!’ – скреса он и тече дизије.“ (Павловић 5 1993: 191)
Осећај кривице и грижа савести, па онда и немоћ пред животним токовима (чак и физичка немоћ пред сином) предодређују неминовност психичког колапса.

највећој мери вежу за тај простор) упозорава на реалију да је њен матерњи језик, свесно или несвесно, потиснут, а да ијекавштина чини маску за идентитет који се накнадно преузима.

Душица Зивлак је провела детињство и младост у негостољубивом окружењу. Централни мотив њене приче чине пре свега компликовани породични односи: отац јој је Петар, несрећно убијен Ержебетин син из првог брака,¹⁷³ а мати Ружа, жена чија је судбина трајно обележена „задахом тела“, похотом, прељубом и бекствима. Ситуацију усложњава веза са Адамом, који је Душици истовремено и стриц и очух, али и убица Петров: „И ја сам једина од свију вас, који ми се представљате као душебрижничка обитељ, провела младост с очухом убицом“ (Павловић 5 1993: 217). Насилна очева смрт маркира сва будућа сагледавања животних околности, бруси душевна обличја бића тек отвореног за стварносну енергију света:

„Ја сам у то вријеме на Голешу. Под дојмом насилне смрти, повлачим се у себе; нити једем, нити говорим, нити спавам. Пред очима ми непрестано лебди ужас злочина [...]“ (Павловић 5 1993: 237)

Три су стожерне тачке њене наратије: 1) мајчине љубавне авантуре и убиство оца; 2) брига и жртва за полубрата; 3) трагање за животним смислом. Аналепсама су обухваћени догађаји из породичне историје (са нарочитим акцентом на сцени убиства оца и рањавања мајке), сећања на дедину кућу и окућницу на Голешу, баба Донине бајалице (цитиране у целисти или делимично), одрастање и отуђивање полубрата. Сећања и асоцијативна везивања догађаја интензивирају субјективизам и непоузданост наратије, мада има момената када наратор експлицитно тежи да објективизује приповедање:

¹⁷³ О Петру, нарочито о његовој смрти, највише сазнајемо из Душичине наратије; остали наратори, па и сама Ержебет, не посвећују посебну пажњу овом лику. Сцена у којој Адам убија Петра и рањава трудну Ружу налик је сценама из криминалистичких филмова где се нарочито пажљиво обликују управо овакве ситуације – убиство из страсти (Павловић 5 1993: 236).

„Драги стриче,
човјек се не сјећа само онога што је видио и доживио, већ и оног што су доживјели
и видјели и други. Тако ћу Вам писати не само ‘по виђењу’, него и ‘по чувењу’.“
(Павловић 5 1993: 221)

Овај део приповести, у форми сажетог прегледа, садржајно обухвата неке већ познате догађаје и личности из саге о Јотићима: Вук Бабић, Ђорђе Ђерговић Граничарски (четнички војвода), алузија на Блашка Јотића као и ретроспекција доласка Петра Зивлака у Штрпчев млин и веза са Ружом. У том је казивању доста ахронологије, уз честе аналепсе и понеку пролепсу¹⁷⁴ и елипсу.¹⁷⁵

Опис завичајног простора дат је у распону од идеализације (пејзаж и дедина кућа) до натурализације (тежак рад и сурови услови живота). Душица, такође, показује склоност ка опсежној директној карактеризацији само када су у питању најближи чланови породице. О мајци говори неувијено, у негативном контексту.¹⁷⁶

„Нити он, а ни моја, штована недостојна мати Ружа, као што и сами знате, не заслужује нити трунку моје позорности.“ (Павловић 5 1993: 214)

„Она се никад мноме није бавила. Нахранила би ме и стрпала у кревет. Била је увијек удаљена. Ојкала је шумама, налазила се с дрвосјечама, јурила на посјела, мобе, заветине. Није ми причала бајке, није ми пјевала успаванке, није ме нити гледала – гледала је у себе, у неки свој мутни немир. И себе – у зрцалу.“ (Павловић 5 1993: 219)

„С неспокојством сам очекивала сваки њен повратак, који би распалио баба-Донине клетве. Моја матер се од њих није бранила, већ се понашала као да их не чује, и даље окренута себи и свом мутном устрепталом немиру.“ (Павловић 5 1993: 224)

¹⁷⁴ Пролепса није Павловићев омиљени приповедни поступак, али у ретким ситуацијама њоме се цензурише сопствена прича или је вид приповедачевог аутокоментара: „(А било би боље да није прелазио у град. Данас би био жив.“) (Павловић 5 1993: 229)

¹⁷⁵ „И тако протиче готово пуна година а да ја не знам ни за кога.“ (Павловић 5 1993: 264)

¹⁷⁶ Ружа се помиње готово у свим исповестима и искључиво као негативан лик. Једино Душичино казивање исцрпно и готово доследно хронолошки прати њена животна (и нарочито телесна) сагрешења, која имају драматичне последице за све чланове породице, па и смртни исход за Петра. Парадоксално, Адам, Петров убица и вероватно Славољубов отац, после робије постаје њен други муж.

Ужас мајчиног „задах тела“ Душица никада није успела превазићи, заувек је остао страх да ће се и „сама почети знојити истим млаким, љепљивим знојем као и она, и воњати сличним задахом као и њено, мушким додирима каљано тијело“ (Павловић 5 1993: 224). Задах тела је оно што узнемирава и плаши већину наратора, осим Славољуба. У њему ће тек „одсуство мириса“ пробудити страх. Осим родитеља, у фокусу интересовања тог приповедача јесу и очух Адам, полубрат Славољуб, према коме осећа неизмерну љубав и везаност, и госпођа Саргијевић, чији ће касније постати старатељ. На позадини традиционалног, патријархалног и фолклорног, обликовани су деда Првуле и баба Дона. Након смрти деде, који је ипак успевао да одржи породично језгро, почиње коначна трансформација и међусобно отуђивање. То је време нестанка симбола заштите и сигурности за Душицу, али на неки начин и за Славољуба. Једино из овог наративног сегмента можемо нешто више сазнати о детињству и раној младости Славољубовој, те о потенцијалним узроцима његовог етичког одметништва, неуравнотежености и укорењеној склоности ка агресији и насиљу који кулминирају крајњим нихилизмом:

„На све што бих предложила уследило би ‘Нећу’, или ‘Не могу’.“ (Павловић 5 1993: 249);

„Равнодушан према свему што би се могло назвати човјековим активним живљењем (или ако не баш сасвим равнодушан, оно свакако пасиван) зачудо је према мелосу овог краја испољавао невиђену радозналост.“ (Павловић 5 1993: 252)

На крају, и Душичина исповест садржи поетички императив насиља и човекове немоћи пред њим. Оно га двоструко угрожава – или се над човеком врши насиље (као што је то случај са Душичиним оцем), или је сам опседнут његовим демонима и незадрживо повређује друге (Бошко, Славољуб). Душичин усуд је први случај. Након сцене у којој жртвује живот да би заштитила брата од сулудог напада куварице, и након што задобије ударац касапским ножем, најстрашнији животни убод наступиће у болници, где је у болесничкој постељи, крвнички и мучки, силована. Касапски нож је симбол смрти, бола, отицања животне енергије и, у

претходном казивању, прераста у лајтмотив којим се постиже кулминациони део драмске напетости. И неочекивано, Душин лик, један од ретких индивидуализованих женских ликова у Павловићевој прози, тражи и проналази, након животног слома, нову стазу битисања – у сједињењу са Богом. У целокупном Павловићевом прозном опусу не постоји приповест која, макар у наговештају, успева да сачува култ породичне сигурности. Постојећа породична језгра су разбијена (најчешће моралним посрнућем и усудом тела) или млађи чланови беже од оног што им време којем припадају намеће као брачне окове (Славољуб, Аљоша), а случај Душице Зивлак специфичан је у односу на већину женских ликова:

„Иако интимно снажно осећа важност и значај породице за очување интегритета и смисла живота, Душица се ипак одваја од породице и њених класичних животних вредности и својом судбином, зарад једног вишег, трајнијег, хришћанског и хуманистичког морала у суштини негира рањиви колективни и патријархални морал породице, који је недолучним понашањем њене мајке у њој радикално био доведен у питање још у њеном детињству.“ (Недић 2002: 121)

Религиозни мотив није чест Павловићев избор, али када је присутан, везује се и за неугашене паганске импулсе и сујеверје, или је у функцији проблематизације, чак и иронизације, смисла постојања и човекове вере у било шта, па и у више силе. Једина вера коју дозвољава својим јунацима је вера у божанство трпљења и трошности. Душица се у потпуности посветила „усамљености и личном жртвовању у крилу религије“ (Недић 2002: 121). Из ње исијава хладни сјај глечера као бескрајна чистота душе, али душе која је у страху да ће јој виши смисао оностраног, можда, на крају измаћи. Символика глечера латентно проблематизује питање смисла постављених животних циљева и питање атеистичких и теистичких оријентација:

„Драги стриче,
попела сам се на глечер. Какво разочарање! Тај снијег, стар миленијум лета, изблиза је жут и крт, попут лешине. Узликује трулим француским сиревима, у чијем смраду уживају објесни. Пун је црва да ми се згадило.“ (Павловић 5 1993: 224)

Претпоследњи у низу наратора у роману *Задах тела* је Славољуб, један од најмлађих чланова фамилије, а његово хомодијегетичко казивање остварено је у форми телефонског разговора и једино има више маркера реаговања наратора, стрица Веље. Славољубова прича је апсолутна негација смисла живота. Говорећи стрицу „у слушалицу“, са безбедне удаљености једне европске престонице, језиком најчешће вулгарним, простим, жаргоном натопљеним бесом и незадовољством, тај наратор/јунак је парадигма коначног чупања из крила колективног облика живота. Када Славољуб то чини, чини зарад „свог ега, што је незамисливо код старијих чланова породице“ (Недић 2002: 121). Према неким карактерним цртама, па и вербалним квалификацијама, близак је Аљоши Јотићу, међутим, у односу на Аљошу, поступак карактеризације тог лика остао је у једнодимензионалној перспективи.

У наративном сегменту који припада Славољубу највише је грозоте, гадости, насиља и опседнутости сексом. Потомак је превазишао претке, у њему кулминира ген похоте и настраности. Латентна хомосексуалност, наговешетена симболиком наслова наративне целине („Дискоболос“), наметнута или пробуђена још и школским данима, тамо далеко, на просторима слободне, урбане западне културе живљења, добија своје завршно обличје. Дозу „естетике ружног“, фреквентност порнографских сцена и сцена насилног секса (развијених и у свесно богохулном смеру), можемо поредити једино још са каснијим Павловићевим романом, *Симетрија* (1996). Павловић је и у есеју „О одвратном“ нагласио да је телесно и одвратно човекова једина извесност, а насилни однос са женом, у ствари, само трансформисан страх од проклетства свести:

„Мукли страх од првог полног додира са унутрашњошћу женског тела не потиче само од суперструктуре људске свести и њених последица, већ и од страве, од мрака коме се мушка јединка својим бићем приближава. Јер, свака жена је потенцијална мати, виновник његовог, или туђег, или макар чијег рођења, а то значи: и *животног проклетства свести*.“ (Павловић 1972: 14)

Казивања у којима доминира одвратан, настран и насилан секс врло су мучна читаоцу, не зато што нису потенцијална верна слика људских понашања, већ због чињенице да је њихово форсирање пренаглашено, нападно, непотребно наметнуто и значајно удаљава нарацију од естетског чина. Читаоцу је често довољно да замисли грозоту, а насушно му је потребно да се приближи лепоти, које, ако нема у стварном свету, може бити макар у језику. Читалачки и критичарски приговор Павловићевим приповестима односио би се у највећој мери – управо на тај сегмент. Разумљива је његова филозофија живота – живот је мучење, трпљење и дотрајавање – али не и поетичка намера доминације вулгарног језика и сцена насилног сексуалног чина. Интересантно је да Павловић сцене убистава, самоубистава, ратних или чисто физичких обрачуна међу јунацима, не описује са таквим жаром ни толиком прецизношћу као што то чини са сценама сексуалних односа. Таква наративна склоност приметна је и у дневничким записима, где би се потенцијално могао наћи одговор за мотивацију.

Славољуб у казивање, у више наврата, уводи вице (простачке и јефтине) и псовке, некад их увијајући у обланду немачког језика. Виц је, као структурни елемент казивања, заступљен и у Павловићевим дневничким записима, такође често вулгаран и прост. Ово је још један доказ потребе и покушаја да се дневник изведе из сопствених жанровских одлика и приближи романескним облицима. И обрнуто, учећи се у дневницима приповедању, Павловић жели да своју фиктивну прозу приближи техници интимних записа. Славољубове опсесивне теме су телесна жудња за стрином Горицом,¹⁷⁷ женом Вељиним, отуђеност од фамилије и презир према истој, игра завођења са Туркињом,¹⁷⁸ страх од жена и потпуно потонуће у порочни живот (продаја сопственог тела, алкохол и дрога). О сестри Душици, парадоксално, проговара врло мало и углавном иронизирајући њену заштитничку опредељеност и живот у божјој служби. Славољуб наглашава атеистичку оријентацију врло слично

¹⁷⁷ Овај женски лик, завршном нарацијом Симином, прераста у идеализовану представу мученице, страдалнице и трпељиве особе, нероткиње.

¹⁷⁸ Брутално и порнографски обрађен, тај мотив у позадини крије (из реакције других наратора) и традиционалистички, лазаревићевски мотив побуне и неприхватања снаје друге националности и вероисповести.

Аљоши Јотићу – она је апсолутно нетолерантна према свакој другости и различитости. Неприсуство Бога, из Славољубове перспективе, најснажније је у сједињењу мушкарца и жене, чину који се остварује под ударима исконског ривалства:

„Суштина је, Велимире, у томе да објекат наше пожуде *мора бити поражен*. Свеједно који. Без значаја је и колико. Битно да је ЖЕНА. Да је можеш додирнути. Обухватити. Опипати. Осмотрити. Оњушити. Окусити. Ући у њу. Испипати. Упознати. Задовољити – *не себе него ЊУ!* Савладати! Пасивизирати! Употребити! Хало, чујеш ли ме? [...] Поробити! УНИШТИТИ... *Крај* сваке од тих истраживачких авантура јесте у ЊЕНОЈ СМРТИ. То је наша освета што си био изван одлуке пре рођења.“ (Павловић 5 1993: 303–304)

Без обзира на Славољубову образованост, искре интелектуалног приступа темама (у минимализованим есејистичким формама) малобројне су и једва видљиве.¹⁷⁹ У повлачењу пред животом превладава инстинкт. Нихилизам, као и код Аљоше, узима кржави данак:

„[...] не постоји нигде ништа! [...] А свемир се ковитла и пресипа из шупљег у празно... и он је, Велимире, један од видова нашег ништавила. Као и Јеванђеље!“ (Павловић 5 1993: 289)

Аљошина опсесивна тема јесте однос према очевом лику и он варира од мржње и беса, до потребе и разумевања. Код Славољуба – мржња према оцу је императив, извор и увир, почетак и крај. Агресија усмерена ка женама, у чијој је позадини страх, презир, гађење и немоћ (ментална, јер физичка није спорна), заједничка је овим ликовима, а Славољуб је крунише једним необичним доживљајем, некарактеристичним за Павловићеву прозу – страхом од одсуства мириса жене:

¹⁷⁹ Као у ситуацији када Славољуб показује неспорна знања из књижевности, митологије, историје и историје уметности: „Од праисконских богиња плодности, микенских камених фалуса и критских ваза, па до Хенрија Милера и Анаис Нин, од Помпеја па до Белмера, од Де Сада до Зупана и од Батаја до Ошима, говори се увек о истој ствари.“ (Павловић 5 1993: 304)

„Била је мирна. Непокретна као леш. Без икаквог мириса. Без и капи зноја. Као цркнута керуша крај друма.“ (Павловић 5 1993: 306)

„Очекивала ме је. Непомична. Спремна. Чиста и без мириса.“ (Павловић 5 1993: 321)

Однос са „таквим“ женама завршава се крвљу и сузама, противприродним сношајем. Одсуство мириса је одсуство живота, у сваком његовом виду, па и оног вечног, зато је противприродни блуд начин спасоносног нестајања и потонућа у ништавило, једино коначиште:

„[...] ти си усред ништавила. И тебе, тада више но икад – можда више но и у смрти – НЕМА, ЧОВЕЧЕ!... Тад, и само тад, *она* постаје наша апсолутна гробница. ЖЕНА...“ (Павловић 5 1993: 322)

Славољуб као наратор представља крајњу тачку нихилистичке, атеистичке и песимистичке визије постојећег света, света разорених породица, нових (не)етичких устројстава урбанизованог система егзистирања. Покорно и послушно прихвата намете стварности, ублажавајући их савременом рецептуром – алкохолом, дрогом, проституцијом. Заумном, модерном бајалицом (псовкама и вулгаризмима) безуспешно тера силе беса, мржње и аутодеструктивности. Он је негација патријархалног смисла живота (Недић 2002: 121) и оличење рашчовечености у индивидуалном, али и у општем смислу. Зато завршницу своје приповести поентира стиховима:

„МИ СМО ГЕНЕРАЦИЈА БЕЗ ЖИВОТА
ПРОШЛОСТ МРЗИМО
САДАШЊОСТ ПРЕЗИРЕМО
А НА БУДУЋНОСТ НЕ МИСЛИМО“
(Павловић 5 1993: 339)

И, на крају, роман *Задах тела* Павловић затвара исповешћу Симе Првановића, који као наратера апострофира своју жену Ержебет. Поглавље носи наслов „Гургуљице, либе свекрвино“. Приповедање је у знаку фолклорне традиције и језика Источне Србије. Мотивација је у својеврсној одбрани снаје Горице и прекору жени која је не прихвата. Горица је, из фокуса Славољубовог, наговештена као вечити, али неосвојиви, објекат пожуде. Из Симиног угла, она је оличење чистоте и жртве, жена посвећена породици и сирочићима, спасилац деветорице војника утопљеника, локални херој али и жртва бахатог и пијаног мужа Велимира и касније префриганог новинара, силоватеља са којим је добила ћерку. Супротно „модерним очекивањима“, отац нема разумевања за таквог сина и стаје у одбрану снаје. Са друге стране, из Симиног говора препознајемо анимозитет Ержебет према снаји, који Сима критикује:

„Откуд онда да Горицу једино нећеш с твојте сињи очи да видиш?“ (Павловић 5 1993: 343)

„Није у реду да горега фалиш, а да за бољега ич не мариш.“ (Павловић 5 1993: 344)

За Симин начин приповедања карактеристични су прекор и молба: „Да учиниш бар на мен, твојега мужа?“ (Павловић 5 1993: 343); „Ти је одби – ваљда зато што је тебе понајвећма слична“ (Павловић 5 1993: 348); иронија и љутња: „Де, испљуни клетву још коју... Још и ти да у главу имаш соли – ова би ме мука почела мање да боли. Кад би се смирила! Кад би, Ержи, у главу памет добила!“ (Павловић 5 1993: 349), али и глорификација предмета наравије римованим говором:

„Само је Горица, кад ветрина дува, имала вољу гнездо да сачува. Гургуљица моја!

Ћерка нерођена. Никад поштована. И нити вољена...“ (Павловић 5 1993: 347)

„Сви је вољу, сви би да се са њу друже – слас у гушу, милина за душу.“ (Павловић 5 1993: 348)

„Па се баци у таласи и сви девет она спаси!“ (Павловић 5 1993: 348)

„Нити кука, нити плаче, сам се смеје; кад је видиш – као сунце да те греје.“ (Павловић 5 1993: 348)

Симиним говором, нарочито његовом завршницом, експлицитно се проблематизује тема отуђености и недостатка комуникације у урбаној средини. У виђењу Марка Недића *Задах тела* обухвата три генерације: најстарију, апсолутно посвећену патријархалним кодексима (Сима и Ержебет), средњу – прелазну (Шањи и Боривоје), која није успела да истински, изнутра, превлада патријархални императив и тако, „без оптерећења“ опстане у „оном облику живота у којем непосредно живе“ (Недић 2002: 123) и најмлађу (Славољуб), што ће у крилу ере технолошке културе прерасти у еталон негације патријархалног смисла живота. Генерацијска раслојеност повезана је једном манифестацијом:

„Павловићеви јунаци нису били у могућности да се остварују у потпуности као слободне личности. Зато сви они, подељени у себи између онога што желе и онога што објективно могу, остају преполовљених живота, рањеног морала и пригушиваних или ишчезлих емоција [...] Зато је Живојин Павловић у другим слојевима прозне структуре, посебно у слоју мотивације дела као целине и мотивације унутрашњих психолошких особина својих ликова тежио да истакне њихову двојну психолошку и етичку природу, као и непрестану борбу два света у њима.“ (Недић 2002: 123– 124)

Сима на крају каже:

„Што не бекнеш? Да ниси можда омутавела? Ил те отровна погодила стрела?... Време је, бре ћуд да обрнеш! И бар једампут код њу да сврнеш! И само да речеш: гургуљице, либе свекрвино!... И: пиленце мининко, бабино! Ал видим – глас не пушташ... Сам укћеш. И дуваш...“

Не те разбирам!“ (Павловић 5 1993: 350)

Оваквом завршницом Павловићева песимистичка слика модерног друштва додатно је продубљена. У њој није садржан само, из реалистичке традиције добро нам познат, сукоб генерација, већ и обличје једне нове муке, муке будућих континуираних унутаргенерацијских сукоба. Човекова позиција, након одустајања од

побуне и слободе, доведена је до граница апсурда. Питање одржања голе егзистенције маргинализовано је у односу на проблем очувања идентитета и субјективног морала (јер морал није инстанца резервисана само за колективну свест). Унутаргенерацијско неразумевање могло би имати далекосежније негативне последице по индивиду и њену (не)моћ освајања личних слобода.

Хомодијегетичка полифоничност романа *Задах тела* и његов композициони аспект у сагласју су са идејом да се обухвати многозначност живота (Недић 2002: 124) и да се, макар у најдиректнијем литерарном значењу, кроз умножене фокусе, оствари привид простора личне слободе и субјективне истине.

Сага о Јотићима

Књижевни родослов јотићевског племена¹⁸⁰

Десетотомна сага *Дивљи ветар*, објављена 1993. године, дала је прилику, према мишљењу Михајла Пантића (Пантић 1994: 102), да се исцрпије промисле битна поетичка начела у књижевном опусу Живојина Павловића. Настајала више од две и по деценије, она је у највећем свом делу брижљиво неговала приче о судбинима потомака Петка Стојиновог, над којим је, према предању, син Јота, зачетник племена јотићевског, извршио последњи лапот у забити Источне Србије. Предмет истраживања није искључиво приповедачка мимеза нити техника предочавања опипљиве реалности у контексту измаштане географије (Сејменски до, Зјапина, село и река, Бездет, Разминибраћа, Ребро, Злодол, Змијанац, Злоречица), већ настанак једног књижевног родослова, израслог из специфичног, митског завичаја, из којег се потомство готово није никада, или ретко, удаљавало. Наративна техника, тематика и сижеи, као и позиционирање јунака, чине да се посредством једновековног књижевног родослова крећемо не само вертикално, уздуж историјског следа промена од најдаље, односно најдубље временске тачке, до актуелне стварности (којој и сам писац припада), већ и хоризонтално, повезујући из приче у причу, из романа у роман, једновремене егзистенцијалне и породичне ломове и лична страдалништва.

Јотићи веома воле да причају о другима, говорећи на тај начин много више о себи (Стојадиновић 2010: 123). Истовремено, прича о Јотићима је „жалосна историја културног хаоса“ (Игњатовић 1981: 198) у којем је лице историје лице крволока, а

¹⁸⁰ Аутор је за поглавље користио сопствено истраживање, објављено у раду под насловом „Сага о Јотићима Живојина Павловића“. (Вујисић 2013: 328–343)

човек трансформисан у „еротску животињу“ (Ковач 1985: 200) сав у напору да надигра оностране и оностране силе трошности, дотрајавања и коначног нестајања. Ужас света у који је загладан Павловић, а јунаци немилосрдно и без изузетка бачени у њега, ниједног тренутка није померен или замагљен идеализованим пројекцијама. Поетика бруталног и естетика ружног обележавају егзистенцију у коју су Јотићи бачени вољом усуда и случаја, егзистенцију клетве и закона крви, магије и мита, наспрам, али и у окриљу историјског диктата колективног страдалништва. То је затамњени свет ђавољег царства, ускомешан, хаотичан, конфузан, скоро никад узнесен и ведар, а увек близу проклетства (Пантић 1994: 105). Тим пре, тема унутарпородичних односа, блискости и удаљености крвних сродника постаје интригантнија. Намеће се дилема да ли се уопште, и у ком смислу, може говорити о постојећој блискости у трауматизованим породичним односима уклетог племена јотићевског које исклијава из талоба неразумевања, неспоразума, насиља и разноликих деструктивних и аутодеструктивних нагона, речју, историјског и биолошког проклетства:

„Павловићева Србија је драма етичког бића народа, искушење радикализма, порушених закона трајања, драма националног стреса, поремећених вредности, порушених мостова према традицијама, законима народног устројства правде и реда, оне етничке сигурности, оних етничких стабилуса, ратом и револуцијом онеређених... Социјализам је најпре осоколио, али, када је за то дошло време, и срушио породицу Јотић. Блашко је родоначелник тог покрета, Аљоша његов гробар. Социјализам је најпре умро у Реброњи, угасио се у Жући, најдуже истрајао у Блашку. Аљоша је немир на пламену његовог сагоревања.“ (Стојадиновић 2010: 127–129)

Павловићева намера¹⁸¹ била је да романом *Лапот*¹⁸² заокружи циклус *Дивљи ветар* (Пантић 2007: 24). Но, интригантном темом о лапоту, сложену структуром

¹⁸¹ У *Diarium-у I* стоји запис од 15. 2. 1988: „Из истих разлога снатрења ме враћају ономе што радим и што треба да урадим. Да завршим *Вашар на Светог Аранђела* (средишњи роман у циклусу *Дивљи ветар*). Али и да романом *Лапот* (за који немам чак ни скицу), заокружим циклус. И као каква комета, из ноћне таме преда ме израњају обриси будуће књиге, што ми омогућава да их, у јутарњим часовима, ставим на папир“ (Павловић 4 1999: 63)

(митском, историјском и фиктивном) и комбинованим наративним техникама, Павловић нас вртоглаво враћа кроз временски тунел на извор приче, алудирајући отвореном фабулом и родословом¹⁸³ да ниједна прича никада није до краја затворена када су њени корени запретани у невидело мита и предања. Аљоша, један од доминантних ликова из књижевног циклуса о Јотићима, чијим се прототипом може сматрати сам Павловић, представља крајњу тачку угаснућа фамилије након једновековног плама у којем се само изгарало, никад васкрсавало. Његов крај био је условљен повратком на почетак, на предање и обред у којима је наносом времена затрпана тајна бивања и бивствовања. У роману *Лов на тигрове* (1988), који претходи *Лапоту* (1992), сазнајемо да један од најбољих, а парадоксално несвршени студент етнологије, Аљоша Јотић, страствено истражује предање о лапоту, фолклорну и етномитолошку позадину краја из којег му потиче отац. О Аљоши ће његов професор рећи:

„Жао ми је што је Аљоша напустио студије. Био је један од најдаровитијих студената које је катедра икад имала [...] Аљоша је био најстраснији истраживач, систематичан до те мере да би му и Немци могли завидети. Али и писац песнички надахнутих студија.“ (Павловић 1 1993: 98)

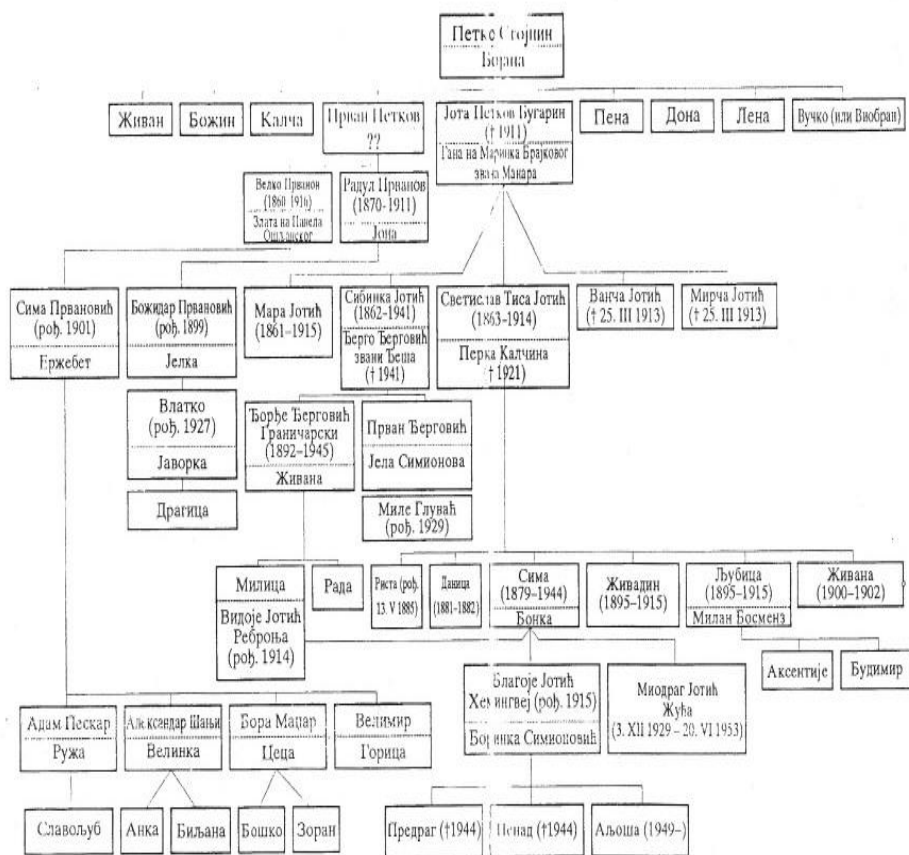
¹⁸² Павловић је оставио значајну белешку, „знак поред пута“, о томе шта се налазило у изворној структурно-идејној конструкцији овог дела: „Требало би да почнем припреме за писање романа *Лапот*. Њиме бих окончао (или, боље речено, *започео* циклус *Дивљи ветар*). Али ја се мучим. Иако имам идеју како да водим исповест Симе Јотића, учитеља из села Зјапина, оца Ребровиног, Благојевог и Жућиног, он сам, упркос појављивању у другим већ написаним књигама, изгледа ми плоснат и блед (у мојој свести). Не знам какав је његов однос према историјским догађајима у којима учествује, према својим прецима, према народу, породици и деци својој. Према моралним и егзистенцијалним питањима са којима се сучељавао у младим својим данима, и у ‘судњем часу’. Је ли он идеалист, митоман, традиционалист, ‘народни човек’; или интелектуалац декадент, скептик? Или је у младости једно, а пред старост, и пред смрт, ово друго? Знам само да је сањалица. И суров према својој деци и својим ученицима. Успем ли да те две његове особине, назначене у претходним књигама, измирим, већ ћу се домаћи основе његовог карактера. (При том не смем изгубити из вида да је он рођени брат Живадина Јотића, јунака романа *Они више не постоје*, који губи живот 1915. у одбрани Београда.) Такође, морам решити питање језика којим исказује солилоквиј пред своју смрт.“ (Павловић 4 1999: 318)

¹⁸³ Родослов у сачињенију Аљоше Јотића могао би да се посматра као метатекст/сажетак настао из наративног света који му претходи.

Из првобитне студенске радозналости родио се немир, а немир прерастао у неспокојство онога часа када се спознала истина да човеку, глумом и слепом за прошлост и историју, никада неће бити јасна слика сопственог порекла. Користећи технику когнитивне и емотивне оријентације фокализатора, Павловић открива позадину својих поетичко-стваралачких намера. Кроз Аљошин фокус, уз додатну резонерску функцију, испољава се човекова, дакле и уметникова, потреба да се открије смисао постојања у енигми крвног порекла:

„Знао је да су Срби равнодушни према фамилијарној лози, јер су у Тимочкој крајини, Заглавку или Сејменском долу, права реткост човек или жена чије порекло није сељачко, па самим тим и од малог значаја... Зато је решио да открије какве-такве трагове својих предака. Препознајући их у мутним наслагама минулог времена, покушавао је да нађе прецизнији обрис и себе самог, препаднутог сазнањем да је, родивши се, приспео из густе и непробојне тмине, и да му ништа из породичне прошлости није познато.“ (Павловић 1 1993: 104)

Отуђен од себе и својих, разочарани шездесетосмаш, ничеовски циник, трагајући за идентитетом, одважио се на потрагу за никад оствареном породичном блискошћу, због чега је у злом часу и суицидном чину изгубио оца. Наднесен над надгробне споменике одгонетао је избледела имена, записивао натписе а онда их умрежавао пратећи оскудна казивања бабе Бонке и казивања Ване Симоновић, старе према сопственој тврдњи сто једну годину, прабабе његове мајке Боринке. У сећању временне старице једино је окамењен Петко Стојинин, први од Јотића за кога се зна. Тако се Аљоша нашао на почетној тачки родослова маркираној митским предањем о лапоту, а сам Павловић осмислио почетак краја своје саге о Јотићима. У *Ланому* се опојност мита уздигла до нивоа архетипске неминовности, а поглавље „Родослов фамилије Јотић“, у форми лексикона, представља „поновљену литерарну арматуру, обједињујуће ткиво“ (Мирковић 1996: 98), које претходне наративне фикције повезују са последњом у садржинску и смисаону целину.



РОДОСЛОВ
 Фамилије Јотић
 сачинио:
 Аљоша Јотић

Прилог В Родослов фамилије Јотић

Илустрација са корица из прозног циклуса *Дивљи ветар* (1993),
 Нови Сад: ДП „ЗНАЊЕ“/ Београд: КВИТ ПОДИУМ

Литерарни завичај и етномитолошки слој

Завичај је оно што одаберете.
Милош Црњански

Оно што је Павловић одабрао да живи, живе и јунаци његовог приповедног света. Уметник-бунтовник није пристао ни на какав облик наметнутог живота. Он бира свој завичај и претвара га у неку врсту литерарног уточишта.¹⁸⁴ Зашто баш овом месту, овој географској одредници под капом небеском, бива дато да постане извориште стваралачких надахнућа и корито/колевка позамашног наративног света? Објашњење се можда може наћи у једном од дневничких записа, у којем образлаже своју одлуку бекства из Београда у Вратарницу:

„Живот на селу значио би мир, непосредан додир са природом, одступницу из цивилизације, драгоцену изолованост, психичко смирење, нервну равнотежу, мисаону концентрацију, распламсалост маште, ретке контакте са људима, рад, континуирани рад, пријатну атмосферу празних соба лишених присуства других, близину елементарног, ослобађање од ситних брига, од сувишних амбиција, од самољубиве агресије. Живот на селу представљао би остварење јединог смисла сопственог постојања.“ (Павловић 2 1999: 112)

Пејзаж у који је као уклесано легло село Вратарница, дедина стара кућа, све боје и мириси у њој, и око ње, прерасли су у трајну потребу и рајску тачку уточишта и надахнућа. Планински венци надомак Вратарнице постали су источници мира,

¹⁸⁴ Аутор је за ово поглавље и поглавља „(Псеудо)завичајни простор и књижевни јунаци (топономастика и семантички приступ)“ и „Разоткривање митопоетичких наслага“ искористио и проширио своје истраживање објављено у раду под насловом „Завичајни простор у прози Живојина Павловића“. (Вујисић 2012: 221–233)

инспирације, тачке земаљске хармоније. У роману *Ланот*, у делу чији је наслов „Уместо увода“, налази се преписка између др Јелене Лончаревић, доцента Ветеринарског факултета у Београду, и писца. Отвара се фиктивна полемика у којој писац није прецизно идентификован, те остаје у домену компетенције имплицитног аутора, мада у семантичком смислу постоје сигнали који указују на самог Павловића. Полемика има за циљ да демистификује, или бар проблематизује, топографске одреднице којима обилује проза Живојина Павловића. Доктор Лончаревић на првом месту изражава изненађеност открићем да је књижевник рођен у Шапцу (биографски маркер који упућује на Павловића), пошто је слика зајечарског поднебља из приповедног света импресивна и убедљива, у мери која дозвољава да се доживи као завичајна. Затим, настављајући у духу илузије о присуству експлицитног читаоца, замера му вулгарну сировост у описивању, нарочито у описивању жене и полног чина, којим, према њеном мишљењу, деградира и своди и жену и сексуални чин на ниво анималности.

Из читалачке визууре, измишљена географија је чиста обмана, а њена је последица разочарани читалац, јер се губи ефекат веродостојности. На крају, она не види сврху васкрсавања ликова у различитим романескним оквирима, када је већ читалац успео да се саживи са конкретним судбинама у једном роману. Износилац тврдњи, видимо, не припада свету професионално оријентисаног тумача књижевности. Намеће се питање: чиме је Павловић мотивисан да покрене полемику? Ако пођемо од потенцираног става из његових дневничких записа, да о себи и својим унутрашњим немирима, чији је продукт уметност сама, понајвише има права да говори лично, онда у овом акту препознајемо самопозваност на дефинисање поетичког дискурса. Речју, овај дијалошко-полемички увод уместо увода дубински се трансформише у аутопоетичку структуру. У одговору (псеудо)читатељки садржан је структурни, мотивски и идејно-стваралачки модел из којег је изникла сага о породици Јотић чија исприповедана темпоралност обухвата читав век. Одабир идентичне завичајности за себе и своје јунаке дубоко је лични чин:

„Јер писац, слично дивљим животињама, мора имати свој атар у чијем ће се простору слободно кретати, и у коме неће другима бити на сметњи, а тако нешто у постојећем свету није могуће.“ (Павловић 1 1993: 14)

Павловић измишља литерарану територију, негде ипак конкретно закачену за постојеће земаљске тачке (фиктивна покрајина Сејменски до у конкретној Источној Србији), тек довољно да производи пишчеве маште читаоца лише себичне индиферентности, „да га узбуди јаче од живота, да га радују, опијају, препадају, згражају, плаше и трезне“ (Павловић 1 1993:15) у оној мери у којој то сама стварност чини људима. Сага о Јотићима настајала је више од три деценије, и покрајина и породица стављени су у конкретан историјски контекст, а приповедани временски корак уназад досеже до 1883. када је:

„Јота Бугарин, најстарији члан племена будућих Јотића за којег се зна, извршио, у Зјапину, њиховом родном месту, над својим оцем, последњи лапот, па до 1981. када се најмлађем Јотићу, по имену Аљоша, губи сваки траг.“ (Павловић 1 1993:15)

Балзаковско-фокнеровску технику обликовања и делања књижевних ликова у више романескних остварења писац образлаже идејом о развојним ликовима и идејом о ликовима који попут постелица носе и износе нове: „ликови израстају једни из других попут лептирова из закукуљених ларви [...] као што браћа и сетре настају од својих родитеља“ (Павловић 1 1993: 15–16). Наиме, како су у животу људски карактери до ишчезнућа подложни променама, наглим или неосетним, тако и књижевне судбине носе императив самоспознаје и извесност преображавања. Слично Золином експерименталном роману, Павловићева приповедачка лабораторија из епрувета људских карактера кува, загрева, филтрира и леди књижевне портрете. У њиховом делању нестварно се преображава у стварно, а стварно у привид и непостојање. Зато сам Павловић за први, видљиви слој својих књига, каже да припада реалистичкој приповедној традицији, али да постоји и оно што није видљиво, што ову обимну прозу битно измешта у могућности додатних стваралачко-стилских дефинисања.

Литерарни завичај из циклуса *Дивљи ветар* (а и у ширем стваралаштву) у низу романа и приповедака егзистира као битна стваралачка одредница, уједно и као судбински код за повезивање живота, делања и умирања јунака. Измишљена литерарна територија, са реалним геоморфолошким карактеристикама, одређена је, међутим, стварним историјским, менталитетским склоповима и фолклорним мозаиком. Понајмање марећи да ли ће се то некоме допасти или не, на начин примерен природи уметника, говор о јунацима и њиховим судбинама у крилу Источне Србије за Павловића је у суштини био и прилика за говор о самом себи.

(Псеудо)Завичајни простор и књижевни јунаци
(топономастика и семантика)

Завичај је као дете, од важности је само за онога чију је.
Павловић *Diarium II*

Један од кључних аргумената потписника „Декларације“ о разумној сумњи да је Шекспир заиста аутор дела која му се приписују, представљене стручњацима лондонског Универзитета Брунел, био је – што се Стратфорд не помиње ни у једној драми, као и чињеница да се радња већине Шекспирових трагедија одвија у Италији, а не у Лондону и Великој Британији. Природним се чинило потписницима, међу којима су и позната имена из света књижевности и позоришта, да „највећи драмски писац свих времена“ своју „скрипцију“ треба да смести у познате му географске координате, или макар у гранично подручје географске истине и књижевне фикције, као *geo-poesis* (створити/креирати земљу/државу). У истраживању о топографијама у енглеској књижевности, Хилис Милер тврди да је изворно значење речи топографија (што је, коначно, једна врста геопоетике: *topos* = место и *graphein* = писати) превазиђено¹⁸⁵ (Милер 1995: 3). Милер такође сматра да сам простор никада није једноставно представљен, задат, као што јесу начини на које је „оцртан“, те самим тим и „очитан“. У случају топографске констелације у прози Живојина Павловића, тај је простор конципиран тако да се „писање“ Источне Србије чини компактном мешавином аутентичне (Голеш, Зајечар) и измишљене топике (Сејменски до, Зјапина, Злодол, Врановац, Разминибраћа...).

¹⁸⁵ “Topography”: the word combines the Greek word *topos*, place, with the Greek word *graphein*, to write. I speak above as though the word names solely the contours of a given place, but “topography” is in fact a complex word. Etymologically, it means the writing of a place. The English word “topography” has today three meanings, one obsolete. The obsolete meaning is the most literal: “the description of a particular place”. (Miller 1995: 3)

Из традиције европског реализма позната нам је интенција да се прикаже истинска „људска комедија“ и аутентичан простора на којем се она одвија (Балзакови простори Париза). Српски фолклорни реализам садржи читав каталог села (Глишићева проза) или само назнака (нпр. З. или С. и сл. код Лазаревића), или пак усмереност на једно подручје (Игњатовић, Сремац, Матавуљ). Раванград Вељка Петровића је литерарни топоним, иако је јасно да је реч о његовом родном Сомбору. У тековине реализма спада и „ономастичка мотивација“, ситуација када имена села крију скривени или отворени коментар (као Павловићева Зјапина). Приповедач у роману *Браћа Карамазови* Фјодора Достојевског отворено поручује читаоцу да није желео да именује „наше место“, али наметнуло се – зове се Скотопригоњовск – „место где се дотерује стока“.

Простор, који Живојин Павловић бира за позорницу на којој се одиграва већина фиктивних животних прича, јесте широк и дат у виду развијене (псеудо)топонимије. Топоними су пажљиво бирани, поседују дубље значење и најчешће су изведенице или кованице. Биране ситуације, ликови и догађаји (готово увек трагични и насилни), смислено су везани за именовани простор. Просторна категорија у наративном процесу најчешће је означена као екстеријерска. Јотићи се „рађају, множе, живе, гину или умиру, обрађују земљу, гаје пчеле, беру грозђе, праве вино, пеку ракију, учитељују, ратују, дижу револуцију, убијају... ишчежавају из живота и из памћења“ (Павловић 1 1993: 15) под небом Источне Србије, у зајечарском округу. Следећи топоними и топографске одреднице могли би се дефинисати као фреквентни: Врановац, Врбовача, Зјапина, Штрпчев млин, Сејменски до, Змијанац, Сиоково, Ковачица, Злоречица, Бездет, Злодол, Бабји вис, Црни врх, Голеш и Разминибраћа.

У роману *Вашар на Светог Аранђела*, међу свескама Аљоше Јотића, најбољег студента етнологије, налазе се и фрагменти дневничких записа:

„Источна Србија:

Чим се од Параћина одбијем за Зајечар, дочека ме предео лепши но иједан. (Мој отац: опијен овим поднебљем до смрти...)“ (Павловић 7 1993: 83)

„Зјапина – ружно, застрашујуће име. Може ли човек бити добар ако је рођен у сенци таквог имена? (Мислим на оца...)

Да ли је село добило име по реци, или река – по насељу?“

(Павловић 7 1993: 88)

Зјапину Аљоша касније, у истом роману, када преузима улогу хомодијегетичког наратора, додатно мистификује:

„По том скривеном ждрелу, скривеном иза Бездета, у гудури обраслој шибљем, увек сумрачној и пуној влаге и мириса на печурке и буђ, у древним временима и село и река добили су име. Наше село, питомо, приљубљено уз подножје трију брда, лепо и пуно сунца, неко је крстио страшним именом, али нико, ни најстарији људи, па чак ни мој деда по мајчиној страни [...] није умео да објасни порекло назива и његовог изумитеља.“

(Павловић 7 1993: 225)

Контрастна поставка светлом облирене насеобине и дивљег природног окружења продубљује доживљај мистичности древног и исконског. У далека времена, када је човек можда још трагао за спасењем, а жеђ за сунцем расла, настало је име реке и села. Присвојна заменица у служби епитета позиционира став јунака-наратора, односно аутора дневничког записа. У његовој свести застрашујуће име села не затамњује слику питоме, сунчане насеобине, коју Аљоша нескривено љуби, што не значи да је на том месту човек пронашао спасење. Но, порекло имена и његовог изумитеља остаје тајна, а све што је тајна, што до краја остане неизречено и неизрециво, прети да нам у неком немилном овоземаљском тренутку сруши стечену представу, што ће искуствено Аљоша перцепирати кроз лични удес, удес своје породице и свих јунака којима је испуњена чаура фиктивног света којем припада.

У роману *Лапот* Павловић се враћа истом простору, сада без сунца, хладном и претећем. На том месту последњи пут, под окриљем новог века, а у сенци прадедовских веровања, извршен је застрашујући чин усмрћења онемоћалог родитеља – лапот:

„Обрасла шибљем, стрмен се обурвава ка реци. Под обалом окомитом и пуном рупа, њен пас је узан, витак, извијен; на најужем месту премошћује га брвно, с камена на камен. Оздо, из топољака, вире гранитне стене – личе на кварне зубе. Река се зове Зјапина. Као и село. Као и пећина изнад села, под Ребром, из које извире.“
(Павловић 1 1993: 20)

У народној лексици источне и јужне Србије постоји глагол „зјапити“, што значи „бити широм отворен; падати у очи остављајући непријатан утисак празнине; избијати из нечега“;¹⁸⁶ фигуративно се може схватити и као непријатан утисак остварен празнином и ширином отвора, језива дубина којом нешто може бити немило обухваћено или прогутано. Каже се у народуда „зјапе празна уста“, а мисли се на неутољену и неутољиву глад. Како год, оно што зјапи у колективној представи вазда је персонификовано, и као човек дубоко и непредвидиво. Зјапина је родно место Јотића, тачка са које се или никада не одлази, или јој се беспоговорно враћају јунаци опхрвани чежњом за пејзажем у којем се, у пловећим маглама, разулареним ветровима и опојним мирисима трава, сједињују небески склад и овоземаљски удеси.

Нарочита је семантика топонимских кованица: Злодол, Бездет, Злоречица, Разминибраћа. Символика ових простора остварује се њиховим везивањем за трагичне и необично сурове догађаје: из Злодола се јавља Блашко и саопштава да је, испод Зјапине, заклан Тачко. Злодолци су затекли застрашујућу слику људске суровости – распореног човека напуњеног пшеницом; у Зјапини се петогодишњи близанци Благоја Јотића, Предраг и Ненад, утапају у винској буради, у подруму породичне куће; испод Бабјег вуса, у теснацу Разминибраће, убијен је, из заседе, Славко Славац; у магловитим шумама изнад села Зјапина извршен је последњи лапот далеке 1883. године руком Јоте Петковог над оцем Петком Стојинином. Пате бездетне мајке и породице, или се у трагичним случајностима губе вољена чеда и смисао живљења. Персонификовани пејзаж и специфичне топонимијске одреднице остварују у необичном сагласју неки вид симболичке карактеризације

¹⁸⁶ Речник српског језика 2007: 435.

егзистенцијалног простора. Простор је оличење демонског и претећег, налик некаквој троглавој немани пред којом човека угрожава страх неизвесности у којој ће глава нестати. Топоним Злоречица еуфемистичким призвуком иронизира и проблематизује напор који човек чини како би се умилостивиле силе природе.

Цела област (покрајина) обухваћена је називом Сејменски до, а реч „сејмен(ин)“ позната нам је као турцизам (иначе је персијског порекла) у значењу „јаничарског војника, пешака“.¹⁸⁷ Зато би се све што дише у том долу, што има облик, боју или мирис, могло посматрати као једна одискона мобилисана душа што има само један циљ – превладати и надвладати зле духове трошности, дотрајавања и нестајања, зле духове са овога и онога света, изван и у самом човеку. У прози *Ветар у сувој трави* хомодијегетички наратор Божидар Радулов, у тренутку послератне, соцреалистичне, летаргичне стварности, даје значајну информацију о овој теми:

„А ЈА, да не мислим на оно што смо урадели, да не бринем на кво че све тој дизлегне, заподевам глчку, распитујем се: кој од њи зна што се ова алуга зове Сејменски до?... Тимотије ћути, мирва, не слуша ме. Сава слегне с рамо. Седе под дуд; видим: и њег не занима. ‘Па ете’, уњкам ја тек да се нешто чује, ‘беше Тимочка буна, сејмени побили Пироћанци, баш на ово место. Довели и из Књажевац, држали и на кишу, па и пострељали...’“ (Павловић 6 1993: 22)

Целокупна наративно обликована једновековна трагедија поднебља као да је извориште имала ту, међу староседеоцима, у крилу непредвидиве ћуди природе. Ниједан светски рат, никакав спољашњи непријатељ није оживео лице зла на начин на који су то чинили сами, заплетени и запретани у кучину својих веровања, сујевејра, магијских работа, ношени трајним нагонима за преживљавањем. Утапали су се и клали, орали и жњели, певали и хапсили, опијали, убијали, обљубљивали све за исти грош. Револуција није донела романтичарску слободу света. Зјапиле су крвљу натопљене оранице (и четничком и партизанском) као донске степе. Отуда се ни селу, ни пољу, ни реци, ни било чему што чини човеков егзистенцијални атар није

¹⁸⁷ Иван Клајн, Милан Шипка 2006: 1111.

могло дати име топло и очовечено. Зјап који без милости обухвата све судбине Павловићевих јунака, у распону од стотину лета, лексички и семантички се потврђује у топонимима Злоречица и Злодол, сугеришући да се зло, у свим својим видовима, занавек уметнуло и присаједињило појединачној и колективној судбини људи зајечарског поднебља.

Разоткривање митопоетских наслага

Павловићеви дневнички записи добра су подлога за ново ишчитавање наративних текстова. Посвећеност дневничкој форми¹⁸⁸ евидентна је и у романима у којима се појављују многобројни фрагменти дневничког типа. Базични део романа *Лов на тигрове*, између осталих интерполованих садржаја, чини Аљошин дневник о чијој сврси сам аутор каже:

„[...] ја из свог претинца у келнерској гардероби узимам Дневник и одлазим у пусту салу за билијар, да се пажљивим бележењем свега што видим и што осећам браним од бесциљности живљења.“ (Павловић 9 1993: 108)

Искусвена грађа, већ садржана у вишедеценијским белешкама прелазног жанра, преобликована је у ликовима и догађајима фиктивног литерарног света. Павловић би се могао посматрати као прототип за Аљошу Јотића: обојица су учесници студенских демонстрација 1968. (*Испљувак пун крви*, забрањивано и спаљивано сведочанство немиких догађаја), обојица чине „бајроновски“ бег, како би у сеоској осами пронашли спокој и излаз из обесмишљености, обојица поклоници Ничеове филозофије, натуралистичке спознаје света и непоправљиво згрожени над телесним задахом и гнусобом полних нагона. Павловић – страствени слушалац предања из зајечарског поднебља, Аљоша – најбољи студент етнологије у Београду. Све што живи и ствара, Павловић бележи у својим дневницима, а Аљоша истражује и сачињава родослов Јотића, оставља за собом и несређене свеске записа о животу на Голешу и рефлексije о породичном страдалништву.

¹⁸⁸ Ова тема захтева посебно поглавље у којем би се истраживало колико и како искуство дневничких записа Павловић транспонује у књижевни дневник – један од омиљених облика његових јунака. Жанровски гледано, у Павловићевој стваралачкој визији, дневник у великој мери помера познате границе своје природе, доступни су му стилски и формални поступци који штуру документарност и досадну хронолошку доследност претварају у наративни експеримент. Чини се да је крајња намера била да се избрише граница између дневника и књижевне фикције. Да ли књижевник престаје да буде то када се лати писања дневника и да ли онај који пише дневник не може никако бити књижевник?! Или једно друго условљава? Ова дилема отвара сасвим ново поглавље.

Тако је, у дубокој спрези уметника и креираног јунака, обостраној коренско-усудској вези са Источном Србијом, створен предуслов да се разграна етномитолошки слој у оквиру наративног света, те да се експлицитно препознаје и конкретизује кроз одабрани лексички фонд. У најкраћем, сматрамо да је оно што је као причу, звук, боју и ритам упијао и усвајао Павловић од детињства у Вратарници и Источној Србији, уткано не само у сагу о Јотићима, већ и у целокупно његово уметничко стваралаштво, књижевно и филмско. Аљоша је најснажнији медиј кроз који аутор манифестује готово несагледиво искуство духа и демона Источне Србије.

На првом месту се издваја говор јунака који се разликује од језика наратора, као у потврђеној реалистичкој пракси. Јунаци говоре некњижевним језиком, језиком са снажним и особеним дијалекатским обележјима. Он у себи чува експресивност и значења таложена вековима, обележена историјским неминовностима, одупирући се истовремено хиру времена које би да затире и заборавља. То је језик на којем мисли и болује Петко Стојинин у тренуцима док чека извршење лапота, и век касније, то је језик којим Аљоша не говори, али га слуша и разуме тражећи у њему одговоре на дилеме сопственог идентитета и дилеме филозофије живљења и опстанка људи из Сејменског дола. Додељујући Аљоши улогу студента етнологије, Павловић отвара простор да усвојене архетипске и етномитолошке кодове транспонује у литерарне слојеве.

Локални говор јунака преноси традиционална веровања у демоне природе. Поснажнији међу њима јесте водени дух који има власт у воденим просторствима, радо покрај, или у самим, воденицама, мада никада није добронамеран према воденичарима и људима. Отуда је Штрпчев млин стециште нагона, прељуба, сукоба, несреће. Етномитолошка истраживања су утврдила да поноћ – нечисто време – увек добија свој пандан у нечистом месту, а изразито фолклорно маркирана места су гробља, реке, раскрснице, воденице, бунари, буњишта, провалије, пећине и уопште свако незаузето и ненастањено место (Вукићевић 2006: 221 – 223). Све поменуте просторне одреднице су у сплету етномитолошких конструкција на које Павловић наслања свој фиктивни свет или су у функцији савремене симболике човекове

угрожености (*Лутке на буњишту, Циганско гробље, Штрпчев млин, пећина Зјапина, река Зјапина...*).

Често Павловићеви јунаци имају судбину утопљеника: Предраг и Ненад се утапају у петој години живота (у бурету, додуше), Миодраг Јотић звани Жућа дави се у Тимоку, малог Ристу прогута река Зјапина. Крај реке, или на њеном извору, јавиће се, у различитим облицима, језовита приказа воденог духа:

„Давно, давно – још бејасмо деца; тек што смо пошли у школу – беше се рашчуло да у пећини, из које извире Зјапина, живи пустињак [...] из пећине су, кажу, допирали крици, а неки људи, што су тражили изгубљену стоку, рекоше да су га и видели, белог и буђавог, сличног пању, како као сабласт стоји усред врела, исколачених беоњача и раширених руку на којима су неподсецани нокти били велики и криви као српови [...] Причињавала нам се страшна сподоба оплетена паучином.“ (Павловић 7 1993: 225, 226)

Сви су се пустињака од детињства бојали, сви сем Вука Бабића,¹⁸⁹ али Вук је страствени пецарош, а по старом веровању, успех у рибарењу резултат је сарадње са нечастивим (Зечевић 2008: 728). Након успешног риболова, рибар се утопи или умре, па се у народу каже „дошао ђаво по своје“ (Зечевић 2008: 728). А ђаво,¹⁹⁰ у овом случају, након што Вук на белом коњу ушета у Врановац и постане симбол победе револуције, добија обличје жене у лику нимфоманке др Соње Спалајковић, којом се Вук жени. Само су жене у стању да опште са воденим духовима, да се, као што то Соња чини, разблудно купају и маме својим телима и да не бивају кажњене што нарушавају обитавалиште духова. У мрежу помамне телесности Соње Спалајковић упадају многи Павловићеви јунаци. Неки из те мреже живу главу нису успели да

¹⁸⁹ Сви ликови поменути у овом делу рада спадају у групу оних чије се делање, или судбине, укрштају у више прозних остварења. Функције им се мењају, па се тако неки од њих из перспективе споредног јунака, гласника или наратора, преображавају у актере и протагонисте и обрнуто. Неки пак бивају само поменути у одређеним приповедним ситуацијама, тек да општа структура умрежења не буде пољуљана.

¹⁹⁰ Према старим веровањима, ђаво може обитавати у води, јендеку (јарку), пећинама, вододеринама, јамама или око језера. Јавља се ноћу, тачно у поноћ, долази и помаже вештицама када га оне зову, и то само око воденичког камена (Чајкановић 2014: 140–141).

извуку. Жућа Јотић извршио је самоубиство – утопио се у Тимок, а брат му Благоје, у тренутку потпуног духовног клонућа, пуца себи у главу. Крај њега ће „као сита звер“ лежати пиштољ, док му жена Боринка, скрхана преваром и љубомором, Соњином вражјом природом, годинама води битку са „милосницама“ у чијој се власти нашла. У народним веровањима из Источне Србије „милоснице“ су демони болести, често нападају у сну. Болесник запада у стање транс, добија необичну снагу и бори се са замишљеним непријатељима. Аљошу дубоко потреса болест мајке. Начин на који описује њене нападе подсећа на реконструкцију призора демонских опседања:

„Пала је у постељу бунцајући у сну, а на јави говорећи бесрамне бљувотине. Напади су трајали сатима и завршавали се у грчевима читавог тела којим је опонашала сексуалне покрете.“ (Павловић 7 1993: 281)

У више наврата се међу лексемама у локалном говору јунака могла чути реч „караконцула“. У етномитологији је протумачена као спој турцизама „кара“ што значи црни и „конца“ што значи утвара, вампир. Дакле, црна утвара, демон. Караконцула се каткад изједначавала са воденим ђаволом (па би то могао бити и пустињак из Зјапине), али појам Павловић најчешће везује за женске ликове. Веровања из Вратарнице (и из Бугарске) која караконцулу често изједначавају са воденим демоном нису без основа, пошто је у старијим веровањима и вода била једно од станишта хтонских демона – духова покојника (Зечевић 2008: 780).

У моменту када Видоје Јотић звани Реброња, због скандала са четничком удовицом Живаном, препричава шта зли језици народски о њему говоре, врхунац директне вербалне карактеризације је у синтагми „тенац зјапински“ (Павловић 7 1993:311). У етимологији тимочког краја „тенац“ је вампир. Веселин Чајкановић је о овој појави у народном веровању забележио: „Вампир је мртво тело које је ‘оживело’ и устало из гроба и које лута по околини и ‘дави људе по кућама и пије њихову крв’, он је преанимистички демон, ‘живи леш’, ‘der lebende Leichman’“ (2014: 567). Сељаци, дакле, виде Реброњу као зјапинског вампира, утвару која доноси зло и лишава живота (због њега умире муж „кракате Перке“), виде га као разблудног сина

који заводи Живану и саживи се са њом, а потом и са Милицом, ћерком њезином, све под проклетством крова воденице. Нечисто место на којем се прељуба десила и понављала (необузданом похотом) указује на демонску димензију тог чина, јер у народном веровању „ђаво је први начинио воденицу и вечито се интересује за њу“ (Чајкановић 2014: 639). Градећи фиктивни свет у којем дивљи ветрови историје немилосрдно витлају људским животима, Живојин Павловић често јунаке и догађаје смешта крај, или на самим „нечистим местима“ (крај воде, у воденици, у пећини, на раскрсницама и гробљима). Фолклорно маркирање простора и фолклорна топографија коју уводи Павловић има своје упориште у традицији прозе реализма (Милован Глишић, Јанко Веселиновић). Пејаж, често персонификован и „динамичан“, у неким је ситуацијама аналоган особинама ликова и тренутним расположењима (Римон-Кенан 2007: 90), али имајући у виду и етномитолошку димензију фолклорне топографије, закључујемо да је много више од пуке индикације карактера.

На крају, читав наративни циклус о Јотићима Павловић обједињује и објављује под називом *Дивљи ветар*. Према исконским предањима Зајечараца и околних житеља, у ветру су душе мртвих и зли духови. Ветрови се, дакле, јављају као хтоничне силе. Веровало се да се олуја шири са Црног врха. Вихор покрећу митска бића, у њему играју ђаволи, вештице и але (Зечевић 2008: 791). У неким нашим веровањима јак ветар значи да је негде проливена невина крв (Чајкановић 2014: 653), што је у семантичком дослуху са многобројним сценама проливања крви (често оне братске и суседске) из циклуса *Дивљи ветар*. Аљоши Јотићу, последњем изданку Јотића, губи се сваки траг око 1981. године. Претпоставља се да, као и многи од његових предака, није завршио природном смрћу. Однео га је неки вихор људског зла, док је његова колибица-брлог јечала и јаукала под налетима дивљег планинског ветра.

Мистериозно ткање фолклорног сујеверја, легенди, натуралистичке слике света и најдубљих интимних ломова изнедрило је особену митопоетику без које нема разумевања уметничких намера. Митопоетски слој прокрвљује читаво романескно ткиво Павловићевог стваралачког напора. Човек из фиктивног Сејменског дола, под

зајечарским небом, води саживот са демонима изван и у себи. Демонско је у камену, у води, животињи, риби, отровној трави. Може бити под кровом и под кошуљом, у сну се изроди под јастуком. Време пролази, војске пролазе, рађа се, пати, љуби и умире готово на исти начин, са истом страшћу за сунцем, земљом и ваздухом. Иза чудесних једновековних прича са стабла Јотићевог, чији су животи падали као презреле јабуке на црницу зајечарског поднебља, стоји уметник, бунтовник, писац, човек који се дрзнуо да изабере шта ће живети и шта ће стварати. Павловић није само узнео корене, сам је узнесење корена.

Ланом – роман-аналепса

Митска димензија лапота

Никада машта не може да смисли оно што може живот.
Павловић *Diarium II*

Павловићеви дневнички записи из 1988. године сведоче да је тада започео обликовање структуре циклуса *Дивљи ветар*. У том процесу сазревале су и идеје о будућим прозним остварењима, како би у тематско-садржајном и идејном смислу био затворен круг. Познато нам је и када први пут оставља писани траг о идеји за роман *Ланом*¹⁹¹ (15. II 1988. *Diarium I*) и када тачно почиње са реализацијом те идеје: „25. V 1990. Данас почињем да пишем *Ланом*“ (*Diarium II*: 79), као и тренутак када је обрис романа кристализован.¹⁹² Евидентно је, дакле, да *Ланом* у њему сазрева више од две године и неколико је потенцијалних разлога за озбиљно и дуготрајно планирање. *Ланотом* треба отворити циклус у којем су већ одређени наративни и структурни елементи чврсто позиционирани (простор, време, ликови, врсте казивања и централни догађаји), тако да роман у настајању мора да „прионе“, да „срасте“ уз постојећи фиктивни свет, а да истовремено, не реметећи кичму „врановачког

¹⁹¹ Запажања о митопоетичком слоју у роману *Ланом* дали смо у раду „Сага о Јотићима Живојина Павловића“ (Вујисић 2013), а у овом раду митопоетички слој и његову функцију додатно истражујемо.
¹⁹² „8. IX 1991.

Коначно, оцртава се јасан обрис романа *Ланом*:

УМЕСТО УВОДА:

(Лажно) писмо читатељке писцу.

Пишчев одговор.

ПИСАЦ ЗАМИШЉА: Извођење Петка Стојиног на лапот и извршење лапота, писано у трећем лицу.

СИМА ЈОТИЋ КАЗУЈЕ ПРЕД СМРТ: Сима учитељ; његов живот кроз сећања на село, породицу, синове, ратовања и неостварену љубав са својом колегиницом, учитељицом Стојанком – сећање пред стрељање на Јајинцима 1943. г.

АЉОША ЈОТИЋ ИСТРАЖУЈЕ: Аљоша као студент етнологије, заинтересован за лапот, тај бизарни обичај усмрћивања старца од стране синова у источној Србији, трага за својим прецима и успоставља родослов фамилије Јотић. Писано у трећем лицу.

РОДОСЛОВ ФАМИЛИЈЕ ЈОТИЋ: (графички приказ).“ (Павловић 5 1999: 415–416)

циклуса“, постане онај значајни пршљен на који ће се ослањати целокупни семантичко-симболички смисао саге о Јотићима. У *Лапоту*¹⁹³ Чедомир Мирковић види остварење најбитнијих особина дотадашње Павловићеве прозе: „алегоричност рудиментарних животних форми, осцилације нагона живота и нагона смрти, укус бруталности и порив самоуништења, прожимање градитељског и деструктивног у људима нашег поднебља, стапање рационалног и метафизичког схватања живота. Другим речима, у приповедању Живојина Павловића реалност непрекидно добија опојност мита и заводљивост легенде, појединачно се диже до нивоа архетипске неминовности“ (Мирковић 1966: 235).¹⁹⁴ Павловић можда није имао свесну намеру,¹⁹⁵ или је таква стваралачка концепција била непозната (или неинтересантна), али свакако да је особеним поступком обликовања уметничког времена створио дело које би интерпретативно могло бити препознато као *роман-аналепса*. Роман у свом семантичком језгру носи причу пре свих већ испрличаних прича; у њему је крајња, најдубља тачка времена приповести о Јотићима. *Лапот* је једним делом у анахронији са осталим прозним делима из циклуса *Дивљи ветар*. Како би надоместио недостајућу темпоралну тачку на коју належа, и истовремено из ње извире, свеукупна бит јотићевска, Павловић се машио интригантног, релативно истраженог мита о лапоту, који је већ по природи ствари био у талогу свести и памћења простора у којем су обитавали постојећи књижевни јунаци. Уметничка транспозиција треба да демистификује један у основи пагански ритуал и да проблематизује идеју о његовој свевременој присутности кроз умеће трансформације и адаптације императивима времена. И Драгољуб Стојадиновић мисли да је *Лапот* у *Дивљем ветру* семантички стуб, „симболични пут“ целокупне Павловићеве прозне творевине: „Из сваке сцене

¹⁹³ Подсећамо да је Павловић за овај роман добио „НИН-ову награду“ 1992. године.

¹⁹⁴ Текст под насловом „*Лапот* Живојина Павловића“ Чедомир Мирковић је први пут објавио у Културном додатку „Политике“ 1992. године, а касније се, са приказима других Павловићевих дела, нашао у књизи *Под окриљем нечастивог (66 савремених српских романсијера)* у издању „Дерете“ (1996).

¹⁹⁵ Иначе, о „свесним“ намерама у вези са типологијом овог романа Павловић се изјашњавао у разговору са Михајлом Панћићем: „Овај роман, као и роман *Они више не постоје*, требало би да буде у потпуности ‘историјски роман’, и то не само по оквиру (логор Бањица у току II светског рата: I светски рат са Албанијом, Бизертом и Солунским фронтом; Балкански ратови са Кумановском битком и лечењем у болници у Битољу; Тимочка буна 1883) већ и по оцртавању породичног стабла Јотића, од Јоте Бугарина до прауника Видоја Реброње, Блашка Хемингвеја и Жуће Јотића.“ (Павловић 1990: 205)

овога опуса, сликовито говорећи, може се стићи до лапота, и из лапота у сваку сцену“ (Стојадиновић 2010: 285).

Приче о убијању старих познате су у разноликим верзијама у народној књижевности многих народа и етничких заједница,¹⁹⁶ па тако и у усменом стваралаштву балканских Словена. Предања са овим мотивом у српској народној традицији сакупљају се, систематизују и тумаче дуже од једног века (Јовановић 1999: 11). Локални термин *лапот* везан је за поднебље источне Србије, а *пустеновање* и *лапудовање* за Црну Гору (Јовановић 1999: 17). Крајем 19. века етнолог Сима Тројановић у околини Сврљига од мештана слуша предање о лапоту, записује га и тумачи у свом раду под насловом „Лапот и проклетје у Срба“ (1898). Предање каже да су своје старе и изнемогле чланови фамилије убијали пред окупљеним светом, на суров начин, батином, ређе камењем или секиром. Немилосрдном ритуалу претходио је гласник који иде од куће до куће и обавештава о месту и времену извршења и позива на подушје. Тројановић даље бележи:

„Кога су год водили на лапот, додаје се, да је ишао без икаквог страха, надајући се бољем животу на оном свету, и увек су те јаднике на првом месту њихова деца убијала.“ (Тројановић 1898: 10–11)

Пре самог чина убијања стављали су проју (или погачу) на главу старца и говорили: „Не убијамо те ми већ овај хлеб!“ (Тројановић 1898: 14). Ту појаву Тројановић је доводио у непосредну везу са пореклом смрти, односно са предањем о *бирземану*, времену без смрти или времену најављене смрти у којем су дотрајавали дуговеки људи, „а њихови млађи, да би их ослободили од старачких мука, где није ни живот ни смрт – убијали су их“ (Тројановић 1898: 19). Да је Павловић био упознат са овим митом и предањима из источне Србије потврђује и један део из исповести Благоја Јотића у роману *Ваишар на Светог Аранђела* који претходи роману *Лапот*:

¹⁹⁶ Једну од верзија забележио је и Веселин Чајкановић: „Постоји веровање да Габелџи, које у неким крајевима називају Циганима, убијају своје старије, када ови дођу у године да не могу више путовати с друштвом. Прво ископају раку и ту доведу онога кога ће да убију, па га почасте најбољим јелима; онда се опросте с њим, па потом приђе један и убије га маљем (М. Марковић). Габелџи – Цигани убијају своје старе чекићем, да не би сметали при скитању (Р. Зоговић).“ (Чајкановић 2014: 147–148)

„Лапот је обичај из мог краја. Задржао се у народу до половине XIX века“ (Павловић 7 1993: 373). Благоје преноси оно што је чуо од Првана, од кога је иначе чуо и „многе народне умотворине, луцкасте или мудре; многе песме, бајке и приче о тенцима и караконцулама“ (Павловић 7 1993: 372). Сочним народним језиком, у дијалекту са анегдотском интонацијом, у роману *Ваширу на Светог Аранђела* предочене су контуре овог предања,¹⁹⁷ а опште напомене и опис лапота јављају се и у роману *Расло ми је бадем дрво* (и ту из Благојевог фокуса, о чему је већ било речи у поглављу посвећеном хомодијегетичким приповедачима). Повезивањем и тумачењем предања успостављен је образац етнолошког приступа садржају казивања и отворен је пут за стварање такозваног научног мита о лапоту.

У низу каснијих научних текстова закључено је да су етнологзи сакупили релевантну грађу о раширености овог предања, али некритичко прихватање мита као обреда¹⁹⁸ постављало је његово тумачење у криву раван (Јовановић 1999: 23), на шта је опсежном студијом указао Бојан Јовановић (1999), а која ће у нашим тумачењима бити од посебног значаја. Јовановић је заступао и бранио тезу о лапоту као метафори, магијској речи чије помињање указује на митски обред. Лапот је назив за обред којим је исказиван претећи, негативни однос према старима. Обредним убијањем, допуштеним само у миту, како наглашава Бојан Јовановић, крше се друштвена правила везана за поштовање старих као оличење мудрости, те се доводи у питање читава традиција предсмртних, погребних и посмртних ритуала (Јовановић 1999: 39). Истраживачка пракса потврђује да не постоји ниједан материјални доказ, никакав археолошки налаз са остацима насилно усмрћених старих људи (и жене су подједнако у предањима биле жртве оваквог чина), нити топографска или

¹⁹⁷ Овако Прван, у анегдотској форми, преноси предање о лапоту: „Када остаре човек – причао ми је Прван – па не мож да ради, у мојте село, там у Заглавак, у старо време зберу комшилук, сокају се: ‘Ајте, бре, ајте на лапот!’ – да изврше што је редовно. Да убију с тојаге, с дрвје, и завучу у ровину – несу копали. Е, убил тако син башту, па га завлекел с куку да га врљају у ровину, а дете ишло по њег. Он га врљил где га врљил и не обрача се. Кад погледа, а дете влачи куку! Он га скарал: ‘Што че ти кука, бре што си ју понел?’ – ‘Тато’, вели дете, ‘ти одвлече деду с куку, па очу да је чувам за тебе’ [...] Тако сам у раним својим годинама сазнао за обичај својих предака.“ (Павловић 7 1993: 373)

¹⁹⁸ Јелеазар Мелетински сматра да су ритуални модели важни за формирање архетипских сижеа. Сваком ритуалу одговара по један мит или неколико митова, и обратно, миту одговара један обред или неколико обреда: „Нарочит сижејнотворни утицај је својствен таквим ритуалима као што су иницијација, календарски празници оживљавања природе, ритуал усмрћивања племенских вођа – вештица у вези са сменом генерација, свадбени обреди и обичаји.“ (Мелетински 2011: 23)

топонимијска одредница, који би учинили основаном претпоставку о извршењу лапота у ближој и даљој српској културној традицији.

Записи о усмрћивању старих датирају још из античког времена, што само указује на темпоралну дубину мита и не могу се прихватати и тумачити као потврда древне праксе ритуалног убијања. Запис није експлицитна потврда чињења, као што то не мора бити ни жива вишевековна реч народних казивања. Језик и мит суштински су везани још од исконских поимања инкантације. Магијска моћ речи уписивала је садржаје изван чулних доживљаја и чинила их појмљивим, чудесни ритуал означен као лапот, метафорички је изразио актуелизовани митски значењски потенцијал (Јовановић 1999: 41).

У мноштву понуђене грађе у књизи Бојана Јовановића *Тајна лапота*, две су тежишне тачке за разумевање транспоновања митске основе у књижевноуметничко ткиво романа *Лапот*. Прва се односи на тематику задате смрти која у контексту народних умотворина заузима посебно место и показала се подстицајном и добром за мишљење, али свакако не и за чињење (Јовановић 1999: 51). То су предања у којима лапот има срећан крај, односно у бајковито-митском сижеу старац над којим треба да буде извршен обред, подржан случајем (трауматични доживљај за читаву заједницу који преусмерава пажњу) и неким од ближњих (често је то унук), избегне насилну смрт. Скривајући се, он из тмине претпостављеног непостојања, у потаји и посредно, мудрим саветима преусмери немили ток догађаја и заштити заједницу и ближњег.¹⁹⁹

¹⁹⁹ У роману *Вашир на Светог Аранђела* постоји предање слично онима из најстаријих памћења старовековне цивилизације, предање (са бајковитим елементима) о жељи да се сачува ближњи и о мудрости старог човека која доноси општу корист заједници. Оно је потврда наше најдубље и ране повезаности са тековинама европске цивилизације. Предање је, такође, нека врста неписаног доказа о тобожњем начину и времену када је престало вршење лапота. Казује га Прван Благоју. Оно, међутим, за Благоја има сасвим посебно значење, а и сам Павловић га у *Лапоту* касније не контекстуализује. Сматрамо да је од значаја за нашу теорију која лапот види само као ритуални чин, метафорику опонашања обнављања животне енергије, инкантацију зарад катарзе. Прван казује следеће: „Неки човек волел да сачува башту, па га скутал у бачву. Дошло време че да путују проза зим. Он однекај каже на башту си да че да путује проза зим, па га пита: ‘Како чу, тато, дидем там и како че пројдемо куд отодимо?’ Он му каже овак: ‘Да поведеш кобилу и ждребе и да поведеш кучку и да понесеш кучићи мали, па тамо где наидете на вратњицу, ати ондак да вржеш оној ждребе онде и да оставиш онија кучићи мали, па че тамо да путујете проз онуј земљу. Отуд друкче не мож да погодите: да пустиш кучку напред да иде и кобилу да ујанеш, па да пуштиш, па ју не окрећај нигде.’ После, они ајде, ајде, и, кад се винули, искоче на онуј вратњицу. Оној друство вилчну на оног истог човека: ‘Кој тебе научи?’ Он не смел да каже. Они мучили одовуд, одонуд, па де, де, док он признао те казал да

Заједница (или син који је поштедео оца) увиђа мудрост, катарзично преузима улогу добитника, „а старац је идентичан лику из бајки и указује на делотворност архетипа духа, који транспонује садржај трагичког мита у културну бајку“ (Јовановић 1999: 69). Бајколиком формом у којој се остварује човекова повезаност са заједницом превазиђена је криза у оквиру традиције и остварен је пун психолошки, социјални и естетски смисао и функција приповедног идентитета о лапоту.

Живојин Павловић, међутим, према нашем мишљењу, имао је у виду само делимично ову врсту предања када је осмишљавао митску позадину наративне фикције о Јотићима. Овде треба обратити пажњу и на неку врсту дефиниције мита коју проналазимо у Павловићевом *Флогистону*: „Мит је као и рухо, сакрива неподношљиву ругобу истине“ (Павловић 1989: 74) и „лапот је варварски ритуал достојан поштовања“ (Павловић 1989: 123). Дакле ритуал, а не чин, јер је по природи својој ритуал опонашајуће, имитирајуће (квази)дејство. Чини се да је њему био познатији, или некако ближи, мит о *немрима* (Босанска крајина), дуговеким људима који нису знали за смрт и чија се етимологија *не-мри-ети* изводи из негације глагола мрети (Магдић 1909: 124). Безвремена и свевремена старост чинила је ове људе живим лешевима у стању живе смрти. Основа оваквог трајања није енергија младости и зрелости, већ вегетирајуће утрнуће. У таквом односу исконска човекова жеља за вечношћу губи своје примарно обележје, те вечност немра прераста у старошћу демонизовани живот (Јовановић 1999: 79). Димензија нељудског супротставља се старом веровању по којем душе умрлих, након извршених смртних и посмртних ритуала, добијају статус предака и духовних заштитника заједнице

има својега оца, па га он научил. ‘Па, бре, де си га чувал до сг?’ Он каже: ‘Ја сам га склонил и чувал у бачву.’ Они му после даду одобрење и он пусти старца. И после се остави лапот.“ (Павловић 7 1993: 374)

Благојев коментар предања се уклапа у теоријски оквир мита о лапоту: „Прича је химна разложности и искуства. Значи, моћи људског сазнања. Али ја нисам сигуран да ме је прича узбуђивала баш том својом поруком.“ (Павловић 7 1993: 374) Ни Павловић није у будућој књижевној транспозицији мита о лапоту био усмерен на ту врсту „узбуђења“. У суштини га је више опседао феномен лапота као људске потребе, и то је наговештено Благојевом рефлексijом у роману *Ваишар на Светог Аранђела*: „И тек много година касније схватио сам да то, та потреба за лапотом, још живи у људима. И у мени. И да је нико не може из мене искоренити. [...] и ја те слике, тај блесак сунца и те укочене људске обресе на рубу дивљих шума, док син оца ударцем мотком шаље у смрт спасавајући га од понижења старости, никада више нисам могао да заборавим [...]“ (Павловић 7 1993: 373–374)

(Јовановић 1999: 80). Немри/људи душу неослобођену тела одржавају по цену демонског искушења и на тај начин постају угрожавајући негативитет за заједницу који се само обредном смрћу може поништити. Смрт постаје жељено исходиште, ритуална корекција и поновно успостављање помућених граница између светова (Јовановић 1999: 84).

Лапот је митска представа коју можемо посматрати и у паралели са примитивним предањима о убијању божанског краља. У веровањима примитивних народа чак и велики краљеви, који обитавају далеко од јада и мука овоземаљског живота, најзад умиру (Фрејзер 2003: 267).

Живот народа и његов опстанак директно зависе од божанства оваплоћеног у човеку-краљу. Како би продужили сопствени век, људи се брижно старају о животу бога-човека. Када наступи постепено слабљење његових моћи и када се деси коначно гашење смртним тренутком, опасност по опстанак заједнице несагледива је и зато се она мора избећи:

„Постоји само један начин да се ове опасности избегну. Човек-бог мора бити убијен чим се покажу симптоми да су његове моћи почеле да опадају, и његова се душа мора пренети на снажног наследника пре него што је озбиљно оштећена насталим слабљењем.“ (Фрејзер 2003:268)

Ако душа²⁰⁰ напушта тело болешћу ослабљена и исцрпљена, јавља се страх од могућности да она као таква заврши у било ком телу, настављајући да *животари лењо и млитаво* (Фрејзер 2003: 268). Овај страх примитивног човека близак је страху од *бирземана*, времена без смрти у којем је душа најподложнија демонским снагама. Очигледно да је у визији многих народа и њихових примитивних култура доминирала брига о души, свест о неминовности њене трансформације, али и свест о

²⁰⁰ Према старим веровањима душе мртвих (оне несмирене пре свега) имају извесне особине које им дају велику супранормалну моћ – невидљиве су, брзе и свезнајуће. (Чајкановић 2014: 460) Могу неприметно обитавати на различитим местима: на огњишту (у ватри), под прагом, на гробу, у довртку, тавану, крову и др., а најпознатије место где се душе скупљају јесте раскршће. Међутим, вода је за несмирене душе нарочито привлачна и представља зборно место и њихов „велики резервоар“, јер у доњем свету, према општим схватањима и семитских и индоевропских народа, влада вечита жеђ. (Чајкановић 2014: 464)

њеној крхкости у трансформационом процесу. Сачувана душа у свом најчистијем и највиталнијем облику, персонификовала је сачувани живот. Убијени бог-човек, краљ и идол, залог је за продужетак животног циклуса:

„Убијајући га, његови обожаваоци могли су, прво, бити сугурни да ће ухватити његову душу при изласку и пренети је на подесног наследника; и, друго, убијајући га пре него што му је природна снага ослабила, осигуравали су да са пропашћу човека-бога не пропадне и свет.“ (Фрејзер 2003: 268)

Убијање краљева и лапот на вертикали примитивних и паганских веровања имају готово заједничку тачку – продужетак живота заједнице. Лапот је пресликавање потреба за обновом животног циклуса са нивоа шире друштвене заједнице (племе, народ) на ниво уже заједнице (породица). Данас би било врло интересно у домену савремених хуманистичких наука проучавати појаву еутаназije, која је у неким земљама легализована и институционализована. Вредело би истражити да ли она у својој основи лежи на традицији најновијих демократских развојних постигнућа или су у њеној природи архетипски кодови целокупног цивилизацијског искуства исконске борбе живота и смрти. Да ли је промењена суштина или метод?

Књижевна димензија лапота

Проучавајући однос између ритуала, мита и књижевног дела, Миодраг Павловић је пошао од следеће констатације:

„Заборављање је најлакша ствар на свету. Заборављање нам омогућује лакоћу, и постаје лакост сама. Није чудо да се оно увек догађа, и у свим царствима царује. Сећање је велики захтев и велика строгост, али није сигурно да се од њега живи. Тако се извесне радње одржавају као обичаји, али се не памти разлог зашто се оне чине.“ (Павловић 2000: 191)

Ритуал претходи миту, мит има за циљ да објасни ритуал, а објашњавајући, несвесно га преводи у област несигурности и „отвара питање његове сврсисходности“, односно „мит се прича када се ритуал више не разуме“ (Павловић 2000: 191–192). Миодраг Павловић сматра да прве „митске“ скулптуре које уобличавају идоле, и тиме устаљују митске личности, доприносе да ритуал, уместо дословно, буде симболично схваћен. Митском интерпретацијом ритуал се ослобађа самог себе, али парадоксално, када мит открије своје „ритуално извориште“ и сâм се потире (Павловић 2000: 192). На крају, када мит пређе у језичко уметничко дело, јер је био и још увек јесте, интегрални елемент књижевности (Фрај 1999: 7), препуштен је самозабораву:

„Понекад је готово невероватно до које мере писци који полазе од митског сикеа, од митолошких ситуација и слика, заборављају или занемарују њихов основни смисао, или их показују само кришом, узгред. Писац заступа своју литерарну професију, и свој језички медијум и уметнички облик.“ (Павловић 2000: 193)

Мит је „одређени тип приче“ чија се радња дешава у свету „изнад или у времену пре обичног“, па писац реалиста који полази од митског садржаја, мора да прихвати да се „захтеви књижевне форме и уверљивог садржаја увек међусобно

боре“ (Фрај 1999: 28). Полазећи од митске представе о лапоту, Живојин Павловић је крајњој уметничкој визији романа *Лапот* хтео да обезбеди креативну димензију, да створи целину која кореспондира са целином природе и човекове егзистенције у њој. За мото романа Павловић је узео народну песму у сећању и певању Давида Савића,²⁰¹ рођеног 1895. у селу Црни Врх, испод Старе планине (Павловић 1: 1993). Она гласи овако:

*Баишта на сина думаше:
„Дизај се, сине, стежај се,
днеска је, сине, Туцинд’н,
да ме на лапот поведеш
да више леба не арчим,
да више ижу не грозим.“
Диге се Митар, стегну се
на попи жутку грејану
и узе мотку дељану,
у торбу белу погачу
и лапочину пред себе.
Терали тако до поток,
на вели Митар баишти си:
„Тате, бре, црни, тате ле,
ја не мог цел’ц да газим,
мени ми се нође следише!
Дај да те овде утепам,
у топлу собу да бегам.
Турај погачу на главу!“
Заману с мотку дељану,
ал запе мотка за грану*

²⁰¹ Ту народну песму о лапоту Павловић је добио факсом од пријатеља Томислава Мијовића из Зајечара, 28. V 1992. године и одмах ју је унео свој дневник. (Павловић 6 1999: 145–146)

*од једну крушку квргаву.
Упита стара старина:
„Је л’ ме то ранка спасила?“
„Ако те ранка спасила,
ти си ју овде посадил,
ти си ју овде калемил.“*

У народу је сачувана изрека: *зрео за секирче*. Народна изрека и почетак ове песме, симболично указују на свест наших остарелих предака о пристиглом времену немоћи у којем, као такви, представљају терет ближњима, читавој заједници, а вероватно понајвише себи. Осећај беспомоћности и наизглед бескорисна позиција, снажно делују на свест и духовни аспект остарелог родитеља, па пробуђеним аутодеструктивним силама он дефинише своју животну позицију, доводећи је до апсурда:

*„Дизај се, сине, стежај се,
днеска је, сине, Туцинд’н,
да ме на лапот поведеш
да више леба не арчим,
да више ижу не грозим.“*

Отац је тај који одређује време извршења лапота – лапот се има извршити на *Туцинд’н*. За Туциндан (5. јануар) предања везују извесне ритуале из зимског циклуса народних обичаја. На тај дан се ритуално убијала *печеница* (животиња, најчешће прасе) која се јела за божићни ручак (Зечевић 2008: 588). Печеница је у народној свести имала тотемистичке димензије, односно сам чин убијања и једења печенице претварао се у сакрални ритуал.²⁰²

²⁰² И Веселин Чајкановић истиче симболични и ритуални значај печенице: „Врло угледно место о божићним празницима има печеница. Без печенице Божић се не може замислити [...] Печеница се одабира на доста времена пре Божића, а онда се подвргава особитом режиму; она има своје нарочито

„Некада се убијало крупицом соли. Јело се све сем главе, која се остављала за Нову годину. Печеница се уносила у кућу са главом напред. Везе којима је печеница била свезана и део крви остављани су за лек или да се стока њима закрми, ради плодности. Животиња за печеницу одабирала се још с јесени и од тада се прихрањивала да би се, још на време, добро угојила. Некада се сматрало да је ова сакраментална жртва, свиња, имала демонску моћ и карактер тотема: убијање и једење тотема добро је позната појава у историји религије. Синоними за печеницу су божура, пекна.“ (Зечевић 2008: 588)

Ако старац смислено бира Туциндан за свој судњи дан, он себе духовно трансформише (на тај начин регенерише и ревитализује) у сакрамент – свету тајну, видљиви знак који даје милост божју.²⁰³ Тиме, чини се, благосиља синовљево извршење лапота, али упућује и на дубоке трагове паганских процеса тотемизације биљног и животињског света.

Такође, на Туциндан су се у појединим крајевима појављивали коледари (у Босанској Посавини, у селима око Босанског Шамца, Орашја и Модриче) у групи „дјед“ и „баба“ и „јарац“ који носи звоно (Зечевић 2008: 91). Сврха и извођење коледи²⁰⁴ везани су за соларни култ, за рађање младог сунца и позитивне промене у животном циклусу природе, а „човек је са своје стране покушавао да допринесе променама у природи које би ишле у његову корист“ (Зечевић 2008: 81). Одискона човек страхује пред оним што не разуме, па је логично да се обреди везују и прилагођавају природним појавама:

име (‘божићњар’, и слично), дан када се ‘убија’ празник је, који је с обзиром на ово, очевидно ритуално убијање и добио своје име ‘Тучин дан’.“ (Чајкановић 2014: 37)

²⁰³ Објашњење појма *сакрамент* узето је из *Великог речника страних речи и израза* (Клајн, Шипка: 2006).

²⁰⁴ Слободан Зечевић истиче да се осим коледи у нашим крајевима у исто време изводе и друге игре, идентичне са коледом – чаројице, машкаре, дједови и бабе. У суштини, све игре и дани у којима се изводе, посвећени су хтонском култу, а састав групе је увек исти, као и њихова одећа: „Поједини учесници се свуда маскирају у животињске маске са кожом чија је вуна окренута напоље и са роговима. Све ове групе око појаса или ногу имају звона, затим дрвене сабље итд.“ (Зечевић 2008: 84)

„Са зимским солстицијумом настаје нов период, климатске прилике се мењају набоље. Тада се, по веровањима примитивних људских заједница, рађало ново сунце. Можда је у овоме и порекло многих религија што имају божанстава која се у тренутку смрти поново рађају.“ (Зечевић 2008: 81)

Запажамо семантичко сагласје између елемената тог обреда и чињенице да се, према предању, лапот извршавао са изласком првог сунчевог зрака (што је очигледно Павловић имао у виду, правећи широку сценску позадину за извођење свог „књижевног лапота“). Наизглед неважан податак о темпоралном лоцирању извршења те обредне радње, у суштини је кључ за разумевање сложене позадине исконског веровања (и паганског и хришћанског) да се из смрти рађа живот, а да је сваки живот неизбежно обележен трошношћу. Туциндан је један од оних дана у којем је концентрација ритуалног у славу обновљеног живота врло снажна. Ако се запитамо где у овом случају престаје митологија, а где почиње историја (2009 Levi-Stros: 43), лапот пре сврставамо у заоставштину митског (и ритуалног), но што му можемо наћи реалну историјску позицију, или доказ када је и како са историјске позорнице избрисан.

У народној песми се, даље, син Митар послушно „диже“, али се истовремено „стегну“ (додатно припреми затезањем одеће) и „попи жутку грејану“ (охрабрио се грејаном ракијом), иако према предању од рођења припреман за овај чин, у тренутку када он постане изванредан и неизбежан, показује дозу емотивне слабости, неспремности да, сигурним замахом изврши лапот над оним коме још увек тепа „тате“, а да му рука не задрхти. Насупрот овом хипокористику, у стиху се појављује пежоратив: „и лапочину пред себе“, као нешто што је испред, ка чему се мора, нешто што на крају пута вреба, чека. Синовљево пожуривање, захтев да се лапот изврши на тачки путање која није крајња, само је психолошка игра, што има за циљ да скраћивањем голготског пута заустави налет несигурности и извесност бола који је на крају тог пута. Ова народна песма има бајковито-митски сиже са срећним крајем. Оца, подржаног случајем (као у Ничеовој максими: „Природа је случај“, која је водиља Павловићу), спасава грана крушке, баш она што ју је садио и калемиио сам, јер

се за њу закачи синовљева мочуга. Грана јесте део *случаја*, али није случајни избор. У старим веровањима примитивних друштава, још док им је „као једини познат начин паљења ватре био трљање дрвета о дрво, човек је морао неминовно схватити ватру као скривено својство дрвета, као сок у дрвећу из којег га он може извући само трудом“ (Фрејзер 2003: 673). Старца спасава *златна грана* у којој је ватра његове животне енергије. У овом случају, евидентна је катарза и превазилажење кризе у коју заједница и породица, као подсистем, западају. У семантичком смислу, син катарзично узима улогу добитника, а старчев лик („стара старина“– народно појачавање израза плеоназмом) добија бајковиту димензију:

*„Ако те ранка спасила,
ти си ју овде посадил,
ти си ју овде калемил.“*

У ова три стиха сабијена је сва значењска и емотивна енергија, они су химна животу и човеку, у њима је љубав, блискост, страдање, жртва, давање, у њима је цело људски живот и његов смисао. Смисао живота који је у овој народној песми нашао свој дом, смисао је за којим је писац тек трагао. У потоњем Павловићевом преобликовању митске основе у књижевноуметнички садржај тај смисао је доведен готово до непрепознатљивости, до потенцијалног негирања.

Павловић је другу композициону целину романа *Ланом* насловио речју „Обред“. У њој је описан лапот који извршава Јота Петков над остарелим оцем Петком. Приповедно време закачено је за магловит и плавичасти дим над селом, долином Зјапине и читавим Сејменским долем. Ова измишљена географија,²⁰⁵ додатно мистификована одсуством конкретног историјског времена, притиснута ноћном тмином и свеопштим мртвилем, уоквирује бајковито-наративни садржај. Екстрадијегетичком приповедном ситуацијом улазимо у свет Зјапинаца што се буде и тумарају безгласно у рани јутарњи час. Шум, глас и звук долазе од живог света из природе: пси лају, реже и кевћу, петлови кукуричу, говеда мучу, а жив човек ћути и

²⁰⁵ О овом појму говори се у поглављу „Уместо увода“.

„птице ћуте, будне и притајене [...] јер се од јутрос чини лапот“ (Павловић 1 1993: 19). Приповедачки презент је у функцији подржавања свевремености мита, а снагом имагинације и ономотопејским језиком који твори слику, преведен је у књижевноуметнички садржај. У почетној казивачкој ситуацији поузданог наратора свезнање је временски дубоко:

„Тамо, у алуги, у којој је над Петковим оцем извршен лапот, и над оцем Петковог оца, и тако уназад, у мрклину минулог времена коме се не зна ни почетак ни крај, извршиће се и над Петком, оцем Јотиним. Као што ће се извршити и над Јотом, и његовим синовима, и синовима његових синова – докле год буде источне Србије, Сејменског дола, Зјапине и Зјапинаца.“ (Павловић 1 1993: 20)

Хетеродијегетичко приповедање је у гласу митског приповедача, носиоца/преносиоца и заштитника архетипских кодова. У поетичко-наративном смислу, реч је о двострукој фокализацији, спољашњој, када се описује Јотин однос према ономе што се од њега очекује: „Зато се Јота не миче. Лице му је скамењено: нити је сурово, нити равнодушно“ (Павловић 1993: 20) и унутрашњој, када се напуштајући свет посматра оком Петковим:

„‘Сад све то престаје да бива. И литице и шибље украшено пожутелим листом, и камени пут. Очи виде сиво небо стешњено међу брдима, али неба у његовој зеници више нема.’“ (Павловић 1993: 24)

Упредајући мит у књижевно ткиво, Павловић је у лику извршитеља лапота, сина, оцеубице, задржао ону чврсто затегнуту нит древних предања о унутарпородичној хијерархији. Отац Петко својим трајањем и присуством симболише хијерархију коју треба довести у питање и његова смрт је манифестна синовљева жеља за уклањањем симболичког носиоца моћи у тренутку када он ту моћ реално не поседује (Јовановић 1999: 115). Јота је смкрнут и тврд као камен, али зна да се над остарелим оцем лапот мора извршити, „зна као што му је од рођења познато да се њива мора поорати, жена опасати, дете крстити, војска служити, крсно име

славити“ (Павловић 1 1993: 19). Зато што је померањем природних граница дотрајавања Петко ушао у поље живе смрти, и отворио се негде изнутра за потенцијална демонска искушења, он „не сме ни издахнути пре но што се обави оно што се обавити мора“ (Павловић 1 1993: 24).

Ритуалним чином овоземаљске силе се супротстављају оноземаљским и успоставља се хармонија преласка из једног у други свет и хијерархија моћи. И мада у овој уметничкој транспозицији нема ни трага амбивалентном односу према судбини остарелог оца, какав предања и етнологија познају, дакле, нема ни наговештаја о могућем милосрђу, има нечег поетског и потресно поетског у чињењу синовљевом. У пресудном часу он у оца не гледа, јер је слабост у погледу скривена, али га осталим чулима обухвата целог: осећа под руком очеве танке жиле и ослабеле кости, попут животиње која не сме да изгуби траг, њуши његов старачки мирис, „диже га и носи као што се у наручју држи дете“ (Павловић 1 1993: 24). Јота је спреман да оцу дарује смрт и обезбеди му живот после живота. У Павловићевом „књижевном лапоту“ нема синовљевог милосрђа ни старчеве мудрости да се избегне усудски замах мочуге, само се, у тренутку помаљања сунца над Бездетом, једним ритуалним чином преводи душа из једног у други свет. Можда је, размишљајући у том смеру, Павловић једном приликом записао:

„10. I 1993.

У ПОВОДУ ЛАПОТА

Смрт остарелих родитеља не изазива радост (мада ни то није немогуће), но олакшање, уз тихи уздах: *хвала богу, и то се с в р ш и ...*“ (Павловић 6 1999: 313)

У највећем делу лирског обредног лапота, уз пратеће прецизне дескриптивне моменте, снагу унутрашње драме носи Петков лик (фокализатор, лик/рефлектор). Он „зна да је дотрајао и да се ближи судњи дан“ (Павловић 1 1993: 21), зна да га чека оно исто место на које је и сам водио свога оца пре пола века. Даљи од митске основе, а ближи поезији, сав је онај уплив чулних доживљаја што обузимају старца пред

коначни одлазак. Не гледа, а види синовљево лице и хладне очи, „хладније од мразног јесењег јутра под памучастом маглом и сланом на пољима [...] чује пој петлова, мукање стоке [...] једним јединим погледом обухвата све што је створио и изродио [...] будуће племе јотићевско“ (Павловић 1 1993: 21). У безузном плачу шћућурен је вапај за породицом коју заувек напушта, јер за човека ниједан час није прави час за опроштај од ближњих. Петкове последње мисли нису окренуте вечном животу, већ сећању на онај у мукама и раду проживљен. То је живот страдалнички, посвећен опстанку и потомству. Да је хришћански и да тежи хришћанској чистоти (чиме се разгрће историјско невидело), препознајемо у маркираној хришћанској симболици (позивање на Саваота,²⁰⁶ обред крштења детета, слава Светог Аранђела; Јота се крсти пре него што положи оцу погачу на теме, што је симболички отклон и дистанцирање од чина убијања и непожељне стварности).

Исплив из митских дубина у укоренење хришћанске моделе нека је врста семантичке елипсе, идеолошког зева у којем треба да, након оствареног ритуала, у сфери магијске моћи поетског израза, заувек потоне зло у човеку. И док клонулог Петка син приводи рубу јаруге, одакле „бије мемла и воњ гроба“ (Павловић 1 1993: 26), у позни час их обасја младо сунце, као Божји знак. Јота се крсти и спремљену погачу полаже оцу на теме. Старац је без мисли и покрета, спокојан, обасјан снопом светлости и „сличан пању ураста у земљу и у шуму“ (Павловић 1 1993: 26). Сагласност човека и природе у предсмртном часу остварује се додиром тла,²⁰⁷ урастањем у тло. Додир тла потврђује нужност природног враћања земљи, пагански и библијски мотив враћања праху из којег је изникао живот. Смрт, „налик крилу црног анђела“ (Павловић 1 1993: 27), у сенци мочуге којом син замахује, надраста и прелеће предео који се самртничким оком не да сагледати, док се душа преводи из трајања у вечност. У *Ланому*, који се може посматрати као „симболичан пут целокупне

²⁰⁶ Једно од божјих имена код Јевреја, касније прихваћено и код других народа; у православној литургији, у канону евхаристије, као победну песму народ пева, кличе, узвикује и говори: „Свет, свет, свет, је господ Саваот, пуна су небеса и земља славе Твоје...“

²⁰⁷ Према старим веровањима, када болесник, односно самртник, тешко испушта душу, укућани га спуштају на земљани под како би се душа лакше растала са телом. Порођај се такође симболично и ритуално одвијао у додиру са тлом: „[...] успостављање додира са земљом значи симболичку манифестацију припадности оном свет јер је земља симбол тог другог, хтонског света.“ (Јовановић 2014: 78)

Павловићеве прозне творевине“, постигнут је „израз врхунског саосећања и дослуха са смрћу, вид победе над судбином“ (Стојадиновић 2010: 254).

Док пратимо саображење митског садржаја у наративни облик и пут искушења учесника/жртава (јер су и отац и син подједнако на жртвенику друштвеног императива), идентификујемо се са садржајем и приближавамо тајни сопственог унутрашњег живота, кротећи непознати, мутни део себе.²⁰⁸ Отуда се овај литерарни обред пре може схватити као инкантија, него као пука композициона одредница, инкантија у коју се уписује усуд јотићевски, биолошко проклетство потомака који у крви историје подносе и „испаштају неку наддетерминисану кривицу – у ствари рефлектују турбулентно стање историје у митски пројектованом а миметички описаном поднебљу Источне Србије“ (Пантић 1999: 116).

У структури *Ланота* само поглавље под насловом „Обред“ свом снагом належе на митско-бајковиту основу. У другој структурној димензији „силази се из царства небеског у царство земаљско“ (Стојадиновић 2010: 256) и обиман наративни простор посвећен је Сими Јотићу који је човек земље, завичаја, винограда, речју – оличење имућности. Његово казивање имплементира период и поднебље (време пре и сам почетак Другог светског рата, Источна Србија) према којима је наша литература остала релативно равнодушна.

Трећа целина је сва у напору семантичког затварања круга дослуха живота и смрти. Ту је Аљоша „стварно и симболично, непрестано и готово искључиво међу знацима и бележима смрти“ (Стојадиновић 2010: 256). Вођен идејом да сачини родослов фамилије Јотић, у који себе не уноси, не зато што је жив међу мртвима, већ зато што је мртав међу живима, уредно и предано бележи гробове, исписује имена, сачињава неопозиво сведочанство да се било и трајало.

Шта је мотивација да се на овакав начин затвори и роман *Ланот*, тиме и целокупна сага о Јотићима? Какав је то уметнички наум? Где су му идејне међе и међице? Прошлост је за човека, дакле и уметника, увек мистична и загонетна, људски

²⁰⁸ „Експлозивно родоскврнуће = инцест
Имплозивно родоскврнуће = лапот.“ (27. VI 1991. *Diarium III*: 366)

се страхови везују и изничу из ње. Истовремено, она је занос и источник смисла битисања, јер човек има свој корен без којег нема црпљења сокова живота. Ако не „прионемо“ уз оно из чега смо изникли, уз задату нам прошлост, садашњост постаје неподношљива. Толико неподношљива, да човек бира бекство (у свим видовима људске делатности) и тако, кидајући ланац бивствовања, засигурно бира да остане и без (макар претпостављене) будућности. Аљошин родослов је одговор и пркос немоћи човекове пред дивљим ветровима историје, можда немушт и шкрт у слици и емоцији, али одговор и пркос, свеколико непредавање и повратак. На тај начин се Павловићев роман *Ланот* уклопио у концепт Нортропа Фраја који сагледава књижевност као поново изграђену митологију (Фрај 1999: 31) у једном комплекснијем контексту вербалног стваралаштва.

Казивања Симе Јотића пред смрт или мисао о савременом оцеубиству

Поглављем „Сима Јотић казује пред смрт“ (*Ланот* 1993) остварује се континуитет симболизације лапота. Грађу и идеју за Симино страдалништво (одлазак сина у партизане као чин одметништва, боравак у логору, стрељање) Павловић је делимично преузео из записа сачуваног у Музеју бањичког логора од 4. новембра 1941. године. То је „документ“ који је Павловић у целости преписао у свој дневник 2. јула 1990. године, а садржи тачне описе и извештај о стрељању Јевреја и Рома (Павловић 5 1999: 103–105).

Лик Симе Јотића, нарочито његова нараторска и сужејна функција, врло пажљиво се осмишљава:

„Трагајући за кључем романа *Ланот*, али и читавог циклуса („кључем“ за улазна врата у *Дивљи ветар* кроз која би читалац крочио у лавиринт и из замршених путева нашао излаз кроз роман *Лов на тигрове*) хоћу да одем на Бањицу, и у Јајинце, и тамо, на месту погибије Симе Јотића, потражим решење за загонетку са којом сам суочен.“ (Павловић 5 1999: 94)

Хомодијегетичком приповедном позицијом²⁰⁹ и из перспективе аутодијегезе, у неком виду рефлексивног мемоарског начина казивања,²¹⁰ Симино сећање се отвара у

²⁰⁹ Павловић је имао извесних дилема како да обликује Симино казивање пред смрт а да помири постојеће димензије књижевног јунака са оним које ће се током казивања развити. Недоумица се односила и на избор приповедачке перспективе (лица):

„8. VII 1989.

Одједном, пада ми на памет идеја (корекција првобитне идеје) да *Ланот* и Симу Јотића, учитеља, главног јунака свог будућег романа, не исписујем у првом, већ у трећем лицу: тако ћу га боље уобличити и кроз његов садизам (ОН У РЕАЛНОСТИ), и његово сањарство (ОН У СОПСТВЕНОЈ ПРОЈЕКЦИЈИ), напипати митске супстанце српског колективног несвесног бића. (Зашто је то потребно? Зато што овом народу прети опасност да опет страда од *националног слепила*.)“ (Павловић 4 1999: 330) Ову замисао, међутим, Павловић не реализује. Сима Јотић приповеда у првом лицу, приповедни ток добија конкретна обличја солилоквија. Пошто није у прилици да бележи, што иначе представља омиљену Павловићеву технику, он мисли и сећа се, претварајући мисли и сећања у мемоаристички дискурс.

тренутку ишчекивања смртне казне стрељањем у нишком логору (Други светски рат; у том смислу сам Павловић сматра да је овај роман условно историјски):

„Симин живот – који се, од тренутка када сазна да му предстоји свега неколико минута живота, па до самог краја, одвија пред његовим очима као какав филм – биће реконструисан кратким реченицама, у брзом ритму, баш као у каквом америчком акционом и кинематографском остварењу.“ (Павловић 4 1999: 64)

„10. X 1990.

Истог часа паде ми на памет реченица којом би могла да почне Симинова исповест у роману *Ланот*. Она гласи: *Преда мном је смрт, и ја немам друге до да гледам у оно што је било.*“ (Павловић 4 1999: 178–179)

Сима Јотић се као књижевни јунак већ појављивао у претходним прозним делима, али се из Павловићевог дневника види да постоји запитаност како дорадити тај лик, дати му дубљу конотацију, усложити семантички и структурно његову позицију у оквиру саге и, на крају, продубити његов литерарно-психолошки портрет. Нескривено је његово незадовољство дотадашњим значењима и облицима овог лика:

„Он сам, упркос појављивања у другим већ написаним књигама, изгледа ми пљоснат и блед (у мојој свести). Не знам какав је његов однос према историјским догађајима у којима учествује, према својим прецима, према народу, породици и деци својој. Према моралним и егзистенцијалним питањима са којима се сучељавао у младим својим данима, и у ‘судњем часу’. Је ли он идеалист, митоман, традиционалист, ‘народни човек’; или интелектуалац декадент, скептик? Или је у младости једно, а пред старост, и пред смрт, ово друго? Знам само да је сањалица. И суров према својој деци и својим ученицима.“ (Павловић 5 1999: 318)

²¹⁰ У Симиној нарави има потврде за већ поменути језички немар својствен Павловићевој прози. Драган Жунић истиче несмотрено дуплирање поређења „модар као галица“ и четвороструко понављање атрибута „клонуле груди“ (50, 56), „клонуле дојке“ (52) и „клонула прса“ (63). (Жунић 1999: 158)

Идеја за *Лапот* је амбициозна, па се, сразмерно тежњама и постављеним циљевима, умножавају и дилеме. Једна, свакако важна, јесте и она везана за избор приповедне инстанце:

„Попут сева далеких муња чија се грмљавина још не чује, мучи ме с времена на време и незадовољство ‘формулом’ коју бих да применим у писању ‘Лапота’. Зато се поново враћам давној замисли по којој би ваљало да уведем писца ових редова (тј. себе) и да њиме (тј. собом) почнем опис источне Србије – крпице сећања; али и свест да, без правог корена у земљи тимочкој, немам ни права да се потпуно са поднебљем поистоветим – са поднебљем, са животом, са људима. И зато би писац ових редова, у трагању за тајном коју скрива доскра постојећи пагански обред лапот, ваљало да себи одузме реч, и, уместо себе постојећег, уведе другог, измишљеног (Симу Јотића, његове претке, његове савременике и његове потомке), а са њим и догађаје, и судбине, то јест – време и историју.“ (Павловић 5 1999: 233)

Истраживање нас је довело до података да је Павловић 1988. године имао јасан став о приповедачкој инстанци и приповедном облику:

„Приповедач (у првом лицу једнине) био би Сима Јотић, учитељ у пензији, Реброњин, Благојев и Жућин отац, а рођени брат резервног пешадијског потпоручника Живадина Јотића, главне личности романа *Они више не постоје*. За разлику од казивања Живадина Јотића које траје колико и његов живот у последњој одбрани Београда 1915. године под командом легендарног мајора Гавриловића, казивање учитеља Симе Јотића обухватиће много мањи временски сегмент – 10 до 15 минута: од прозивке за стрељање до постављања пред стрељачки строј.“ (Павловић 1990: 206)

У потрази за моделом којим може да се уобличи и усмери мисаони свет Симе Јотића, Павловићу се, не први пут, поново као инспирација наметнуо Ниче:

„23. VII 1990.

Ничеову максимуму: ‘Природа је *случај*’, налазим у изводима из *Сумрака идола* које сам 1956. г. унео у свој дневник. Преписујем је да би ми била и темељ и подсетник за обликовање Симине мисаоне окоснице у *Лапоту*. (Наговештаји постоје већ у *Ваишару на Светог Аранђела.*)“ (Павловић 5 1999:125)

Извесност насилне смрти буди код Симе Јотића сећања на проживљено, а проживљено, имплементирано у ретроспекцију, треба да сазри у идеју о *случају* као суштини природе поретка бивствовања. Сећања су мотивисана етичким ставом – Симиним настојањем да призивањем прошлости прибави снагу за мирно прихватање смрти (Жунић 1999: 156). У асоцијативном везивању догађаја из прошлости пробијају се две опсесије: сећање на лапот и однос према синовима. Сима Јотић, учитељ из Зјапине, унук Јоте Петковог, присуствовао је као четворогодишњак лапоту и сада му се тим искуством сенчи доживљај сопствене блиске смрти. И касније, искуством прераног и изненадног умирања браће и сестара. Лешеви постају застрашујући оквир Симине стварности.

Сталним враћањем на мисао о лапоту митски мотив добија епитет литерарног лајтмотива. Међу тим сликама најснажнија је она у којој лобања прадеде пуца испод погаче, а Петко, „сличан пресеченом деблу“ (Павловић 1 1993: 38), пада низ алугу баш на начин на који се Сими указује сопствени суноврат, суноврат што траје од када је Блашко, његов средњи син, одметнувши се у шуму, извршио над њим лапот (субјективизовани доживљај савременог оцеубиства). У овој идентификацији продубљује се симболизација лапота и отвара питање његове семантике у савременој перспективи. Шта се, након пола века, у односу између очева и синова променило, на који још начин наступа смрт оца у новонасталом друштвеном контексту и новоликом породичном окриљу? Сима, зачет у замаху једне грешне младалачке љубави, казивањем пред смрт, у муци разговора са собом, самоаналитички, али јасно и недвосмислено, прераста у последње упориште традиционализма и патријархалности. У ретроспективном и ахроничном сумирању животних чињења, издвојила се идеја-водилца – сачувати нејач, продужити им живот и по цену

сопственог, заштити их од искустава чији је исход неизвештан. То су чинили његови родитељи, то је чинио и он, мучећи се и учећи их да разликују добро од зла, јер „човек је сточица – треба му пастир, да се не помете и не заврља на ружна и врлетна беспућа, да не забаса у алуге из којих повратка нема, и не крочи у понор на чијем га дну вребају пропаст и смрт“ (Павловић 1 1993: 35). Симин патријархални морал подупире просветитељско уверење о улози васпитања и благовремене (примерене) казне којом се могу (пре)усмерити животни путеви потомака. Свестан је своје грубости према синовима и другим људима, али је сматра условом праведности (Жунић 1999: 157).²¹¹ Због тога се, вероватно, наглашено емотивно суочава са првом синовљевом наивном, младалачком крађом коју ће доживети као први непробол. У тој муци све одређује случај, тај *тенац* (вампира) коме се не може избећи, али се вољом Божјом може преживети и надживети. Сима вели да је путу човековом смисао од Бога дат, и додаје:

„Од Бога дат, а од људи подржан. Подржаван, ево, до овог часа. А већ наредног трена, као у лапоту, лишавајући ме живота дароваће смрћу, селећи ме, вољом Божјом а људском одлуком, из трајања у вечност.“ (Павловић 1 1993: 45)

Трајање Симино заснивало се на поштовању родитеља, жене, куће, отаџбине, снаге и чистоте образа и када су искушења била најтежа. Једно од таквих искушења је болест детета. Док је нејаки син Блашко догоревао у болести, рационални и смирени учитељ се повлачио пред очајником у себи што ће прихватити мутни, магијски и бајалачки ритуал Циганке, само да одагна неподношљиву патњу и призове макар варљиву наду. Пустиће Циганку да уз себе привије нејако тело Блашково (онако како се уз његово рањено тело на циганском гробљу привио црни пас) и у загрљају прими његову болест, не разумевајући порекло ритуала, пратећи касније, до костију узнемирен заумним радњама, како се Циганка у зору затрпава песком и чека младо сунце (као што се, када се чини лапот, очекује први сунчев зрак

²¹¹ Грубост коју Сима оправдава наводном „праведношћу“ у роману *Долап* добија апсурдну димензију (сурова сцена у којој се два ученика међусобно кажавају шибањем).

са којим долази замах мочуге) да са њим земља исиса све отрове и преда их реци.²¹² Символичност лапота наглашава се особеним стањем свести у којем отац вапи за сопственим ишчезнућем жалећи за минулим временима у којима је лапот, у његовим мислима у тренутку безизлаза, представљао једини спас. Парадокс даривања смрти овде се може сагледати и са друге стране. Када се поремети природна линија смрти, када она узима сина пре оца, наговештава се *бирзедман*, жива смрт за оца, време у којем се вегетира у општој обесмишљености поретка ствари. Исцељење Блашково моменат је у којем запретана интима проваљује и слика се испуњава радошћу, грљењем, блискошћу, изливом емоција. У иначе свеопштем дивљању демона у Павловићевој саги о Јотићима, демона ероса, зла, кривице и казне (Пантић 1999: 119), ово је можда једини моменат када блискост исијава из победе над случајем. Готово као поетички императив, у већини приповедних ситуација, случај увек, као жедни вампир, узима свој данак.

Симин живот, поносан и смирен, живот по Божјим законима, одвијао се и под ударима „дивљег ветра“, оног што није од Бога, већ су му изворишта у немилосрдном хуку историје (Пантић 1998: 12). Парадоксална је човекова историјска позиција, јер је у несрећном свету који је сам створио и не може му измаћи. Носећи суноврат некакве савремене индивидуализације, историја је принудила појединца на болно и криво чување корена. У махнитом растресању жила идентитета, син се отргао од огњишта, напустио оца, заборавио аманет предака. Блашко, победивши болест, живљењем својим спасава оца *бирзедмана*, али одлуком да се отисне на пут без очевог благослова, дарује му смрт руком туђинца, руком која замахује, а не чека објаву младог сунца за брз и спокојан прелазак из једног у други свет. Поредак ствари остаје завек поремећен, отуда демони деструкције и аутодеструкције у судбинским картама потомака исписују кривуље наказног егзистирања у пороку, насиљу,

²¹² Бојан Јовановић у књизи *Магија српских обреда* проучава феномен „додира земље“ у митолошко-обредним представама српског народа. Додир земље је ритуални чин који се везује и за рађање и за умирање, без њега нема превођења у овај или онај свет (жене су се порађале стојећи или клечећи, а самртник се спуштао на земљу како би лакше испустио душу): „Чин рођења и долазак на овај свет није значајан и потпуно диференцијацију од другог света из кога се долази. Зато додир са земљом имплицира, заправо, дететову двоструку припадност након рођења, како овом, тако и оном свету.“ (Јовановић 2014: 78) Символичним закопавањем у земљу, Циганка покушава да „умилостиви“ оностраним силама, те да се кроз додир земље оностраним силама врати оно што су „пустиле“ на дете.

помахниталом еросу, па и суициду. Живојин Павловић је 15. фебруара 1988. у *Diarium-у I* о лапоту и идеји за истоимени роман записао следеће размишљање:

„Сам лапот, тај древни источносрбијански ритуални обичај, неће у Симином сећању представити само чињеницу којом почиње повест фамилије Јотић (када уочи Тимочке буне, Јота Бугарин убија свог оца), већ и сазнање о суштини живота сваког родитеља: лапот је као обичај²¹³ ишчезао, али му се суштина понавља не само у истини да је стрелачки строј, који ће убити старог учитеља, саздан од људи младих колико и његови синови, већ и из животног искуства, на основу кога не би доспео на крај животне путање да му се синови – поготову Благоје – нису понашали супротно од очевог поимања животног смисла.“ (Павловић 4 1999: 64)

Зато се то поглавље романа, односно предсмртно Симино казивање, завршава симболичном сликом снежног пространства у којем се оцу-жртви приближава претеће режање шумских демона-вукова. Намет друштвених промена трансформисао је сенку мочуге у завијање душмана у војним униформама призваних вољом и одлуком сина човековог. Отац постаје данак у крви²¹⁴ за несрећни синовљев приклон новој историјској идеологији. Нама је остало да домислимо Симин пад у јаму, где већ почивају, у миру Господњем, лешеви изрешетани куршумима немилосрдних младих људи који незадрживо долазе.

²¹³ Запис нам доказује да се Павловић није удубљивао у питање идентичности и реалности овог „обичаја“– прихватио га је као могућу „истину“ из традиционалног начина живљења. Можда и стога што му није супротставио савремене етичке и културолошке ставове. Намера нам је била да у сваком сегменту тумачења указујемо на чињеницу да је у питању ритуални обичај, а ритуал је по себи већ имитација, опонашање.

²¹⁴ Доношењу оваквог закључка помогао је Павловићев готово идентични осећај да време без Бога доноси необичне и тешко разумљиве парадоксе: „Али данас, у времену лишеном Бога, ‘лепоту’ сачињавају и парадокс и пароксизам, и бесмисао и ништавило. Лепоту данас не граде само атрибути живота, већ и смрти.“ (Павловић 4 1999: 105)

Аљоша Јотић на путу од родитељског греха до идентитета

У наративним целинама циклуса *Дивљи ветар* лик Аљоше Јотића нарочито је фреквентан и с посебном пажњом обликован. Тај лик има архетипску димензију авантуристичког јунака са савременом цртом сталног супротстављања стварности. Може се у његовим поступцима препознати и нешто од духа романтичарског јунака који се препустио демонском бунтовништву и атеистичко-нихилистичком премеравању света.²¹⁵

Од епизодних појављивања до централне позиције књижевног јунака/наратора и актера израстао је из вишеструке стваралачке мотивације. У Аљошином се мишљењу и делању препознаје Павловићев интелектуално-идеолошки развојни пут.²¹⁶ Такође, многобројни су маркери топографске, биографске, професионалне, па и лексичке природе који повезују књижевног јунака са аутором. У једној, од иначе многобројних и развијених дијалогских форми, Уча директно карактерише Аљошу на начин на који нам се неминовно отворио сам Павловић:

„Посматрам те, Аљоша, све време од када сам на Голешу; гледам те и питам се: докле ћеш да изиграваш анахроидног свеца? [...] Паметан си момак, образован; мани се, човече, јалове крлежијанске побуне и глумљења разочараног интелектуалца.“
(Павловић 9 1993: 35)

²¹⁵ „У оквирима сентиментализма и романтизма настају јунаци који се налазе у сукобу са околином или друштвом уопште, осећајни или безосећајни, склони туговању, меланхоличном резонувању, или обратно, демонском бунтовништву све до богоборства.“ (Мелетински 2011: 56)

²¹⁶ О Павловићу као прототипу за овај лик већ је било речи, а аргументација за овакво позиционирање није само у биографским подацима, већ и у дневничким записима који су поливалентно мозаичко ткиво, суштински незаобилазно за разумевање Павловићевог грађанског лика, портрета књижевног и филмског ствараоца, али и за разумевање књижевних јунака, пре свега Аљоше Јотића. (Живојин Павловић: *Изгнанство I* (Дневник '56/ '57/ '58), *Изгнанство II* (Дневник '59/ '60/ '62), *Испљувак пун крви* (Дневник '68), *Diarium I* (Дневник '87/'88/'89), *Diarium II* (Дневник '90/'91), *Diarium III* (Дневник '92/'93).

Ова крлежијанска побуна неодољиво подсећа на младог Павловића који је у најранијој стваралачкој фази изузетно поштовао Крлежине уметничке идеје, намере и дела. Угледао се на његову животну енергију и хтео је да истом оживи сопственог књижевног јунака.

Има, међутим, и оне димензије у овом лику, која је сасвим фиктивна, наглашено натурализована, са идеолошким предумишљајем пројектована кроз чин бесумучног, готово животињског опијања и насилног секса, уз обавезан доживљај гађења и одвратности.²¹⁷ У покушају да избегне егзистенцијалну замку, у роману *Лов на тигрове*, Аљоша сагледава себе²¹⁸ изнутра и најрадикалнији је у побуни против те замке (Велмар-Јанковић 1988: 291). Радикализована побуна под плаштом жестоког натурализма претворила се у апологију одвратног (Мирковић 1996: 222), а у позадини, замагљена силином нагонског и телесног, склупчала се трагична прича о младом човеку изгубљеном у времену пада идеолошко-политичких илузија (време суноврата идола и хероја), отуђеном, рашчовеченом, „од зла оца и несрећне мајке“. О њему се само може наслутити да је леп, мужеван и пожељан (жене га опседају, како би Бора Станковић рекао, „ниједна му не одрече“), али конкретног портретисања нема. Претпостављену физиономију скицирамо, склапамо попут слагалице, на основу расутих детаља и догађаја из којих Аљоша „израћа кроз покрет, симболичну динамику и вечити немир, кроз делање мимо реда и обичаја, помала се из једног побуњеништва које је погодило циљеве, из једног изгнанства које вуче корене из бурне крви породице“ (Стојадиновић 2010:153). Аљошино (само)изгнанство је данак времену и пореклу, опасно раван пут до ништавила.

Иза маске антитрадиционалисте, отпадника од породице, крије се очајни син и син очајник у покушају одгонетања трагичне енигме очевог самоубиства. У роману

²¹⁷ У предговору за роман *Лов на тигрове* Светлана Велмар-Јанковић говори о феномену гађења који у свеопштем идеолошком ткиву Павловићеве прозе заузима посебно место. Овај феномен израста из готово патолошког *страха од смрти* и према њеном виђењу може бити нека врста „одговора на један вид сазнања о себи, гађење се устаљује као вид моралне оцене неизречене али подразумеване“. (Велмар-Јанковић 1988: 291)

²¹⁸ Таква стваралачка намера технички је изведена укрштањем дневничких записа који се у многим тачкама удаљавају од своје жанровске природе и текста Аљошиног недовршеног романа у чијем главном лику препознајемо самопројекцију, нарочито у сегментима доживљаја сексуалног чина, насиља и гађења.

се као лајтмотив појављује Аљошино питање упућено Вуку Бабићу, локалном партизанском хероју и ослободиоцу: „Зашто не дођосте Благоју на сахрану?“ (Павловић 9 1993: 47).

У одговору на поменуто питање лежи, могуће је, истина о контраверзној личности Благоја Јотића за чије се име везују „све страхоте послератног терора, али и успешна одбрана границе за време информбировске харанге противу ФНРЈ“ (Павловић 9 1993: 12), „ретки подвизи, али и честа злодела“ (Павловић 9 1993: 50). Суноврат породице (из Аљошиног фокуса) започет је у тренутку када Благоје, супротстављајући се вољи сина, смешта своју супругу у Топоницу, душевну болницу, где ће Аљоша касније, након честих посета, затећи мајку мртву. За мајчину смрт син криви оца, напушта га, напушта и студије, повлачи се на планину Голеш, где ће у једном хотелу радити као келнер. У истом хотелу, пет година касније, Благоје извршава самоубиство.

Млади Аљоша Јотић растргнут је између два осећања – с једне стране на њега насрће крвожедна историја, са друге дубоко интимна потреба да се разуме идентитетско семе и у њему ген унутарпородичних раскола и трагичних исходишта.

Потреба младог човека, у зла послератна времена (Други светски рат), за проналажењем корена, у Павловићевој прози представља мономотивски сегмент. Са подједнаким заносом несрећни Ненад Буцало у роману *Ваиар на Светог Аранђела* креће у Врановац, у авантуру идентитетског просветљења, отрован сумњом да на свету нема анђеоске љубави, те нема ни истине. Аљоша у свој дневник записује: „Лепота љубави постоји само у поезији. У животу, то је болест и јад“ (Павловић 9 1993: 22). Ликови Ненада и Аљоше сенчени су густим, непревазиђеним песимизмом, горчином узалудности света и живота, агонијом илузије о самоспознаји.

Када је неславно и сурово окончан први младалачки занос (шездесетосмашки икаровски лет), Аљоша бежи на Голеш, згађен градском стварношћу и оним у шта, као таква, она претвори човека. Ту ће му се живот из побуне незадрживо „деградирати у трајање“ (Павловић 9 1993: 39). У том трајању, мисао о оцу, његовим ретким подвизима, многобројним злоделима и самоубиству, постаје опсесивна. Одговор на питање *ко је заправо Благоје Јотић* за Аљошу је отелотворена сила којом

се разгрће сопствени унутрашњи талог. Мисао о оцу није тек свесно обликована, она испливава из најдубље подсвести – из сна:

„Сањам оца (први пут откад се убио). Некако је крупнији и виши но што је у животу био.“ (Павловић 2 1993: 92)

Као да је у сну Благоје посматран оком дечака, жедним оком у којем је отац вазда растући, како би и син, кад за то дође време, могао израсти у човека. Но Благоје у сну, као и у животу, за сина остаје далек и недостижан, остављајући му само бол и осећај срамоте. У сну синовљевом Благоје нестаје у неиздрживој светлости, за живота је силан и насилан, обавијен маглама туђих страхова. Посматрајући у цркви јеванђеље под стакленом витрином пробушено очевим куршумом „изблиза (као и у своју лобању)“ (Павловић 9 1993: 60) и касније, загледајући самоубилачким метком разбијену плочицу у купатилу у којем му је отац издахнуо, Аљоша се пита ко је тај човек²¹⁹ и „зашто ли је ‘оно’ учинио“ (Павловић 9 1993: 80). Аутор није имао намеру да јунак, а ни читалац, олако дођу до одговора. У густом тексту дневничких записа, као у живом блату, мора се потонути до могућих тачака потенцијалних одговора. Вук Бабић коначно одговара на Аљошино питање:

„ – Зашто не дођосте Благоју на сахрану?
– Издао ме је шездесет и шесте, када су рушили Ранковића.“
(Павловић 2 1993 :47, 48)

Бабић, на крају, говорећи о силним убијањима Благојевим, покушава да демистификује позадину његових „херојских“ срљања:

²¹⁹ Аљоша ће само у једном тренутку, док прави скицу пиштоља којим се отац убио и његових техничких одлика, дати очев портрет. Портретисању претходи визуелни контакт са старом фотографијом, тако да фокус синовљев покушава да одговори захтевима објективног сагледавања: „[...] млад, мршав, оштрих и лепих али немилосрдних црта, утегнут је у униформу поручника Озне.“ (Павловић 9 1993: 80)

„Бранио је револуцију... Јер ту, дечко мој, нема шта да се разуме: верујеш, и – готово. Као да си заљубљен.“ (Павловић 2 1993: 50)

Али за Аљошу то није довољно, он жели да зна шта се дешава када револуционарна страст усахне (као што је усахла његова шездесетосмашка), када револуционар искуси „слом илузија о вечности свог историјског дела“ (Павловић 9 1993: 50). Вук одговара:

„Онда, или се поново заљубљујеш, или урадиш оно што је Благоје горе, у хотелу, урадио.“ (Павловић 2 1993: 50)

Тако Аљоша открива да је његов отац човек од једне љубави, због које и од које се умире, а себе сагледава, оштрином најосетљивијег фотографског апарата, у огледалу понашања Богдана Јеленковића, званог Боле Прч, пензионисаног рудара, петоструког ударника и хероја, иначе главног лика Аљошиног недовршеног романа. У том бескрајном огледалу у чијем амалгаму је све изврнуто, Аљоша – човек који је напустио свој младалачки идеал, што се показало као симболично самоубиство, човек без идеје (сем идеје да је све боље без идеје) себе види гледајући Болета:

„[...] пијаног. Разулареног. Обезнањеног и обезглављеног. Измаклог било каквим регулама. Без осећања дужности према било чему и обавезама према било коме. Трулог и сатрулог.“ (Павловић 2 1993: 204)

Портрет Богдана Јеленковића у највећој мери индиректно рефлектује Аљошин портрет, њихова бића читаоцима нуде наизглед заводљиву игру алтеритета. У тачки сексуалног анимализма и опсесијом насилним полним чином, као видом бекства (понајвише од себе, а онда и од света), секу се њихови мушки и животни нагони. Један сегмент људске позиције Аљоше Јотића разабире се из приче о Болету Прчу, онај мутан, агресиван и агресивно доминантан. Други, ништа светлији, али некао крхкији и рањивији, умрежен је у причу о оцу. У Аљошином роману постоји огавна, вулгарна сцена у возу у којој легендарни Боле Прч брутално силује девојчицу већ

обезнањену од мучнине и повраћања. Њоме као да жели да сруши једну легенду и оскрнави светињу јунака тога доба, с крајњом намером да разабере очево трагично угаснуће.

У оној сразмери у којој се отворила и затворила енигма очевог бића, у истој се исписала сва трагичност синовљеве самоспознаје. До ње се ишло трновито – од преиспитивања коренског кода, преко интимних дневничких записа, до самотрансформације и идентификације са јунаком своје, самоисцелитељске у покушају, авантуре нараторског подухвата. Невичан да се носи са диктатом времена у којем егзистира, Аљоша ипак потпуно овладава простором – браздом из које је изникло јотићевско семе. Доноси свесну одлуку. Креће у лов. У освајање једино могуће апсолутне слободе кроз повратак бразди. Креће без пушке, јер је, према записнику начелника јавних послова, утврђено да је све три пушке „Аљоша Јотић на јесењем вашару 21. X 1981. лично распродао и да се исте вечери из Врановца удаљио у непознатом правцу (Павловић 9 1993: 226). После 07. IV 1981. не појављује се више“ (Павловић 9 1993: 224).

Након тајанственог нестанка Аљоше Јотића, читаоцима не преостаје ништа до да се питају: Да ли је одсуство идеје подједнако смртоносно као и идеја због које се живи?

Поливалентна форма романа *Лов на тигрове*

Метафикција и аутофикција

Романом *Лов на тигрове* Павловић је обогатио и проширио сагу о Јотићима, уједно задржавајући комплементарност са својим приповедним књигама, али и са есејистичким текстовима, дневничким записима и запажањима о филму (Мирковић 1996: 221), што се, у највећој мери, пројектовало на избор структурних и наративних техника. У њему је могуће уочити два тематска круга: онај спољашњи, који је усмерен на друштвене и историјске закономерности у оквиру једног поднебља и менталитета и онај унутрашњи, остварен из фокуса и пера Аљоше Јотића, као књижевно истраживање самосвести (Мирковић 1996: 223).

У књизи *Документ и прича* Станише Величковића (Величковић 1988) примењен је књижевнотеоријски приступ савременим приповедним формама са нарочитим акцентом на техници документарности и процесу онеобичавања форме. У том смислу је Павловићев *Лов на тигрове* одређен као роман поливалентне форме реализоване у садејству мултижанровских сегмената и петнаестак различитих документарних средстава. За Величковића, избор оваквог стваралачког поступка природна је последица пишчевих схватања живота и у потпуном је сагласју са феноменом неухватљивости животног смисла (Величковић 1988: 159). Склоност игри са жанровима и иначе је одлика Павловићеве прозе, потврђено је морфолошким богатством, полифонијом и вишеструком наративном фокализацијом.

Структуру романа чине *Пролог* приређивача, *Дневник* Аљоше Јотића и *Уместо епилога*, текст издавача у административном стилу који наглашава да до тренутка издавања рукописа судбински исход аутора остаје непознат. Дневник

представља романескно језгро (на начин на који су то *Речници* у Павићевом *Хазарском речнику*). Истовремено, његова се иманентна структура поткрепљује обиљем докумената и интертекстуалним сегментима: песме, писма, научни текстови (Бремов *Живот животиња* и фотокопије текстова из *Енциклопедије лова*), фотографије, цртежи и фусноте. Да би структуру романа подигао са нивоа препознатљиве и једнодимензионалне документарности и интертекстуалне формалности, до нивоа мултижанровске комплексности, Павловић је морао да прибегне поступку усложњавања наративе. Тако су се у основи *Дневника* нашла још три жанра: роман у настајању, сценарио за филм и филм у настајању (Величковић 1988: 160). Аљоша се игра техником различитих уметности са наглашеним симпатијама за филм. Интерполовање књижевних и филмских елемената у дневник, осим што високо уметнички функционализује међужанровску игру, има за циљ да „фикцију дневника преведу у стварност, јер фикција у фикцији укида једну фикцију и то по правилу ону старију, ону првобитну“ (Стојадиновић 2010: 119).

Наративна фуснота заступљена је у *Лову на тигрове* из троструке перспективе: као коментар приређивача, коментар писца *Дневника* и коментар издавача. Поменули смо већ Павловићев изразити скептицизам у односу на постмодернистичку форму, што га, међутим, није спречило да користи *фусноту* као нарочити елемент „искакања“ из фикције и продор у документ и сцијентистички ефекат. Фуснота је, ма како везана за свет фикције или јунака у њему, ипак нека врста скретања читаочеве пажње на имплицитног аутора и његову ауторитативност. Осим што интервенише око свезања у оквиру дате романескне форме, она у једном примеру постаје и спона са другим романескним језгром, премошћује границе фиктивних светова и под маском документарног коментара остварује сужејни и семантички континуитет²²⁰ са романом *Вашир на Светог Аранђела*.

²²⁰ Реч је о фусноти у Аљошином дневнику, интервенцији приређивача: „Поред свезака у којима је А. Ј. водио дневник, пронађени су магнетофонски записи – разговори покојног новинара Ненада Буцала с многим људима из Сејменског дола. У једном од њих помиње се и Миодраг Жућа Јотић, најмлађи од тројице браће Јотић, као и сећање на његове гимназијалске политичке и полицијске активности. Из тих сећања назире се и љубавна веза учитељице Б. И. са једним од опуномоћеника Озне за округ Врановац. После погибије поменутог опуномоћеника, учитељица је родила ванбрачно дете коме се

Павловић је у роману *Лов на тигрове* применио инвентиван начин компоновања приче. Он је свој замишљени фиктивни свет продубио метафиктивним елементима²²¹ (дневник, сценарио, филмски наратив) нарочито истичући дневничку форму, која и у његовим остварењима има посебно место. Дневник, у суштини, са једне стране најинтензивније негује приповедно „ја“, а са друге може да „исклизне“ из свог жанровског колосека и трансформише се у друге жељене облике интерполујући разнолике поступке. Бавећи се проблемом и појмом аутофикције, Дуња Душанић у тексту „Шта је аутофикција?“ подсећа на ране фазе теоријских расправа о сврсисходности приповедног „ја“, отворених још у 19. веку: Бринтјерово одбацивање „личне књижевности“, Паскалова критика „мрског ја“, па до Дубровског који сматра да је „писање о себи, у виду дневника, мемоара, аутобиографије или исповести, претенциозно, нарцисоидно и скандалозно“ (Душанић 2012: 800). Све ране расправе овог типа и каснији савременији теоријски приступи иду у правцу доказивања да се никада до краја не може захватити сопствено „ја“ и да је нарочито у поменутиим формама оно сачињено искључиво од фрагмената сећања, дакле непотпуно и недоречено.

Дубровски је створио неологизам *аутофикција*, везујући га првобитно за дневник, мемоаре и аутобиографију, а касније инсистирајући на његовој најужој вези са аутобиографијом. Аутофикција је крајњи продукт пишчеве жеље да оствари једну *фикцију имајући себе за тему*, односно *аутофикција би, једноставније речено, требало да буде „прича“ написана на „нов начин“* (Душанић 2012: 800, 805). Аљошин дневник, који у свом семантичко-формалном предлошку сажима сва искуства дневничког записивања Павловића, може се дефинисати као метафиктивни сегмент. Такође, у Аљошиној развијеној причи о себи, у оствареној (мета)аутофикцији садржани су кодови Павловићевог животног и стваралачког искуства – везаност за поднебље Источне Србије, разочарање у револуционарну идеологију, бунт и пркос, завичајна чежња, ничеовско поимање себе и оног што је

убрзо губи сваки траг. Несумњива физичка сличност између ње и нахочета Ненада Буцала пружа основу за претпоставку о којој је у овом дневнику реч. (Опаска приређивача).“ (Павловић 9 1993: 34)

²²¹ „У постмодернизму су се по угледу на Борхеса афирмисали поступци мистификације: књижевна дела се односе на текстове којих у стварности уопште нема.“ (Јуван 2013: 233)

изван „ја“, презир према људској слабости пред животом, поимање ружног, телесног, анималног и насилног. Иза Аљошиног дневника „крије се“ обрис Павловићевог дневника, који је као форма, показало се, прерастао у животни и стваралачки процес, са латентном, али коначном и дефинитивном, намером брисања граница између светова дневника и романа.

Умножени метафикционални светови чувају своју „стварност“ посредством умножених фокуса. Чини се да су ти светови апсолутно непомирљиви и да се оно што се пројектује из различитих тачака гледишта (спољашњих и унутрашњих) ни у каквој перспективи неће пресећи. Међутим, у једној перспективи то бива учињено:

„Тако су презентирани неколике стварности и неколике тачке гледишта: стварност приређивача и издавача (пролог и епилог), стварност Аљоше Јотића (Дневник), стварност романа ‘Гладијатори’ који се пише и стварност филма ‘Ударници’ који се снима. Богдан Јеленковић присутан је у стварности Дневника као стварна личност, он се постепено обликује као лик романа у настајању ‘Гладијатори’; најзад је и главни јунак филма ‘Ударници’ [...] На крају живот и прича сливају се у једно: Богдан Јеленковић из стварности Дневника завршава као Богдан Јеленковић из романа ‘Гладијатори’.“ (Величковић 1998: 159)

Намеће се логично питање – зашто су се наизглед непомирљиви светови пронашли и склопили над ликом Богдана Јеленковића? Ако се узме у обзир чињеница да у семантичко-симболичном смислу роман поседује прстенасту форму (рукопис је пронађен и приређен, путања Аљошине егзистенције на неки начин је затворена), онда у истом контексту треба посматрати и овај лик. Прича о Болету Прчу је тачка са које креће и прича о Аљоши. У њеном крају је претпостављени Аљошин крај. У дневнику младог Јотића сви су трагови рукописних мука самог Павловића. Аљоша – бунтовник, ничеовац, разочарани и поражени шездесетосмаш, љубитељ књижевности и неумољиви реалиста – нестаје нетрагом, губи се у недогледу готово ритуално, као кад се појави младо сунце и од његовог блеска за тренутак ослепи свет. Над тим тренутком, кад мучно дотрајавање човеково прође и оствари се час гашења, остаје непрекидно запитани Павловић – ако је било смисла,

шта после њега остаје? Зато тачка гледишта издавача у делу под насловом „Уместо епилога“ у ствари припада аутору (спољашња тачка гледишта). Из тог фокуса прича о Аљошиној судбини остаје довољно отворена да се у њу, посредством унутрашњег фокуса писца дневника и снагом читалачке маште, упише стваралачки код самог Павловића.

Пролошко-епилошки оквир – функција и семантика

У европској романтичарској књижевној традицији на најразличитије начине је коришћена форма „пронађеног рукописа“,²²² а реалистичкој приповеци доносила је пре свега тежину „објективизације“. У оваквим приповестима оквирни приповедач се по правилу позива на пријатељство или познанство са особом која има „судбину за причу“ (Брајовић 1995: 88). Неретко се садржај пронађеног рукописа само парафразирао, али тамо где се допуштао аутономни унутрашњи приповедач, оквирни приповедач је, осим приређивачке функције, могао имати и функцију редактора који себи дозвољава извесне „интервенције на рукопису“ (Брајовић 1995: 88). Павловић је технику „интервенције на рукопису“ модернизовао увођењем наративне фусноте.²²³ Наративна фуснота је увек знак за прекорачење наративног нивоа, али у овом случају она добија и обличје коментара са екстранаративном функцијом и рецепцијском димензијом, јер је упућује на адресата (читаоца) и експлицитно управља њиме. Њена општа функција је у обogaћивању семантичког и поетичког плана књижевноуметничког дела. У *Лову на тигрове* Павловић користи ванлитерарни облик наративне фусноте два типа:

²²² Технику пронађеног рукописа Александар Флакер посматра као део мотивационог система: „Како би придонио увјерљивости свога дјела писац мора, посебно ако се ради о увођењу нових поступака у књижевност, мотивирати и осебујни стил свога дјела. Тако, писци често мотивирају приповиједање пронађеним рукописом или кроником, па захваљујући таквој *мотивацији стила* употребљавају стилске поступке које иначе не би могли употријебити. Тако се фантастика романа њемачког романтичара Е. Т. А. Хофмана *Ђавољи еликсир* (1816) мотивира ‘пронађеним рукописом’ – оставштином капуцинскога фратра Медарда, а у *Повјести једног града* (1869–1870) Салтиков-Шчедрин узима на себе улогу ‘издавача’ који је пронашао ‘љетопис’ града Глупова и само га издаје.“ (Флакер 2011: 261–262)

²²³ Наративна фуснота је облик ванлитерарног материјала. Атрибут „наративна“ уведен је како би се разликовала ова фуснота од фусноте у списима научног карактера. (Наведено према: Величковић 1997: 122).

„Први тип фусноте потиче од ‘приређивача пронађеног рукописа’, које разјашњавају неко место из приређеног рукописа, имена, надимке, алузије; пружају допунске информације о писцу дневника и главном јунаку Аљоши Јотићу; разјашњавају поједина места из дневника и прилоге у њему. Други тип фусноте потиче од ‘издавача’, оног издавача од кога потичу документа из епилога.“ (Величковић 1997: 122)

У „Прологу“ глас и фокус (спољашњи) припадају приређивачу „Дневника“, кога упознајемо само под надимком Глобус. О себи (мада врло штуро) и предмету приређивачког рада говори искључиво у трећем лицу, са делимично хетеродијегетичке позиције, јер ће Аљошин дневник показати да Глобус није само дистанцирани сведок догађаја, већ и неко ко из позиције „блиске особе“ утиче на аутора дневника.²²⁴ Предмет интересовања је приређивање пронађеног рукописа Аљоше Јотића, а дубља мотивација извире управо из снажног пријатељског односа: „Познанство се, како то у животу бива, десило случајно, а пријатељство (као и l’ amour fou) – на први поглед“ (Павловић 9 1993: 9). Једним кратким коментаром са темпоралним значењем: „У то време (отприлике једну деценију уназад)“ ближе се одређује тренутак приређивања (који се може посматрати као приповедно време) и исприповедано време обухваћено дневничким записима, мада се, казивањем у дневнику, спуштамо дубље по временској вертикали. За то постоје јасни маркери: када Аљоша помиње догађаје из очевог живота, или причу о насртају историје на његов живот 1968, па чак и у сцени са Соњом, када себи признаје (али не и њој) да на тај тренутак чека већ десет година.

²²⁴ Много више о самом односу и заједничким темама сазнајемо из Аљошиног пера, доступан нам је и портрет приређивача: „Он је висок, мршав човек округле главе с проседом косом, прозирно плавих очију и дугачких, неспретних удова. Када се креће, маше рукама око себе као ветрењача и високо диже колена; при том налеће на пролазнике или се чеше о предмете. Има се утисак да ће се саплести о сопствена дугачка стопала и пасти... Данас када смо се срели у ресторану, руковали смо се срдачно, као пријатељи.“ (Павловић 9 1993: 40) Аљоша за руковање не употребљава одредбу за начин „пријатељски“, већ поредбenu конструкцију „као пријатељи“, којом оставља могућност да тај однос остане недоречен и отворен за скептична преиспитивања. У основи је потврђен стални Аљошин опрез и затвореност пред светом, мада ће Глобус имати привилегију да први упозна садржај сценарија за филм (писац му га сам даје), као и повлашћену позицију да пронађе дневничке записе.

У „то време“, дакле једну деценију уназад, Глобус је као пензионисани професор географије боравио у хотелу „Дијана“, на самом врху планине Голеш, где Аљоша ради као келнер. Развија се својеврсна блискост,²²⁵ мотивациони импулс из којег се „пријатељ“ трансформисао у „приређивача“, задовољивши у том чину своју истинску жељу да у суштини буде Аљошин биограф. На овакав закључак наводе нас присутно портретисање и карактеризација, остварени компаративном методом, што није својствено пролошким садржајима:

„Приређивачу је једино било јасно да пред собом, у појави мршаваг тридесетогодишњака, обученог сасвим неприкладно (у келнерски костим), али наоружаног ловачком пушком, и погрбљеном под теретом тек одстреленог јелена, има необичну индивидуу, што су разговори и друговања потврдили [...] До обостране тежње за зближењем дошло је пре свега због њихове љубави према природи, али из опречног односа према њој.“ (Павловић 9 1993: 9)

„Пролог“ још садржи сажете биографске податке Аљоше Јотића (од рођења до доласка на планину Голеш²²⁶), Благоја Јотића (Аљошиног оца), Вука Бабића и др Соње Спалајковић Бабић. Овај одабир ликова може се посматрати двоструко: са једне стране као латентна слабост приређивача јер, будући да је лично познавао већину личности које се помињу у Аљошином рукопису, према субјективном афинитету мери и марkira оне које сматра најбитнијим за разумевање садржаја дневника, али и самог Аљошиног лика. На тај начин под маском „он-форме“ крије суштински непоуздано казивање. Са друге стране, постоји тежња приређивача да располаже свезнањем у име „објективне истине“. Он сматра да је пронађени рукопис превазишао статус приватне белешке и да поседује посебну документарну вредност:

²²⁵ Глобус користи појам „пријатељство“, а ми сматрамо да је адекватнији, зато што је некако блажи, појам „блискост“, јер наше свезнање о Аљоши, које извире и из рецепције осталих прозних дела у којима се појављивао као јунак, каже да је Аљоша необично усамљени млади човек, затворен и отуђен. Тешко је припуштао људе у свој духовни и ментални свет, жене готово никако, сем у свој кревет. О томе сведочи и његов мистични нестанак и нерешена судбинска енигма и у тренутку издавања рукописа (деценију после нестанка).

²²⁶ Године живота на Голешу предмет су дневничких записа, па претпостављамо да приређивач жели да тај биографски сегмент препусти слободи читалачке рецепције која се усмерава даље на приређени рукопис.

„Вредност је садржана пре свега у подацима о једном крају источне Србије у одређеном временском сегменту, и о карактерним особинама житеља те покрајине“ (Павловић 9 1993: 10). Та вредност упућује на потребу и неопходност да се рукопис објави. Исти ће приређивач, „зарад бољег разумевања“ (Павловић 9 1993: 11), допуњавати фуснотама као додатним објашњењима за разумевање садржаја, а онда га препустити суду читалаца. Приређивач (односно Павловић у својој крајњој намери) поиграо се феноменом „истине“ и уз дилему – шта учинити са именима личности из рукописа (у име заштите аутора), одлучио је да их у тексту остави непромењеним, а парадоксално, своје име не обелодањује:

„Приређивач сматра непотребним обнародовање свог имена. Једино што му његова скромност може дозволити јесте обавештење намењено читаоцу: он се у дневнику помиње под надимком Глобус.“ (Павловић 9 1993: 15)

Овакав приређивачки „захват“ двоструко је мотивисан. Аљошин „Дневник“, који обилује документарношћу, у основи остаје жанр у којем „субјективна истина“²²⁷ (а на њу аутор има апсолутно право) премерава границе света унутрашњим фокусом, оком рукописца. Приређивач, глорификујући значај „Дневника“, истовремено глорификује сопствени приређивачки подухват, остајући у домену замагљеног идентитета и мистичне димензије анонимног добротинитеља. На крају, у завршном делу „Пролога“ дата је поетизована сцена нестанка Аљоше Јотића. Она је сасвим романескна, дескриптивна и емотивна, до одређене мере и драматизована кулминационим ефектом. У њој урличу дивљи ветрови над Голешом, севају муње као огњени бичеви и гром распољује усамљени бор надамак приређивача који се обрео у потрази за Аљошом:

„Сам врх плануо је хиљадама варница, али засут пљуском, одмах се угасио. Спаљено грање зарило се у низак претећи облак што се попут црног застора спустио на Голеш.

²²⁷ Приређивач се о томе у самом „Прологу“ експлицитно изјашњава: „Потакнут несумњивим значајем ове књиге, значајем који проистиче превасходно из њене документарности, приређивач је, одредивши се за ризик, двоумицу решио поштујући писца; самим тим и његово право на субјективну истину: имена је оставио онако као их је затекао у рукопису.“ (Павловић 9 1993: 11)

Слуђен исконским страхом, приређивач је старачким кораком потрчао ка осамљеној брвнари на километар и по удаљености од хотела (у дневнику названој ‘буцак’, ‘брлог’ или ‘ћумез’) – знао је да у њој живи његов пријатељ. Надао се да ће га можда затећи у кућици. Нада се преобразила у радост чим су се врата, на први додир, отворила. Али радост је ишчезла, и приређивачево срце је задрхтало од нејасне, рђаве слутње...” (Павловић 9 1993: 14)

Од тада Аљоше нема – сва сазнања у пролошком делу остају у домену претпоставке и слутње у сагласју са његовом поетском димензијом. Приређивач је у хотелу „сазнао да је Аљоша једне пролећне ноћи кренуо у лов на медведа и да се није вратио“ (Павловић 9 1993: 15).

Завршни део романа под насловом „Уместо пролога“ „потписује“ Организациони одбор и Уредништво библиотеке „Документи“, али наративни глас припада издавачу, некој врсти хетеродијегетичког приповедача, неидентификованој персони што представља медиј кроз који се преламају генерални став Уредништва и сазнања (усмена или документована) других инстанци. Нарочита је мотивација „Редакционог одбора“ у чијем делању откривамо стваралачко-поетички дискурс. Одбор је створен „са циљем да се накнадно сакупљеним подацима осветли пишчев живот *после вођења дневника...*“ (нагласила Д. В.) (Павловић 9 1993: 223). Дакле, не „после смрти“, већ „после вођења дневника“. У овом случају избегнут је стереотип пресабирања књижевне заоставштине након смрти, а проблематизовано питање: *Имали човека после писања и изван рукописа?* Односно, где и када заиста престаје пишчев живот? Редакциони одбор тражи разлоге „због којих ни дневник, а ни роман, исписиван на страницама истог дневника, писац није окончао“ (Павловић 9 1993: 223). Начелно је проблематизована поетика отвореног дела, све је препуштено суду читалаца, а читалац се, на тај начин, из дремежне и сигурне позиције пасивне рецепције, упућује на властито трагање и домишљање (то је она позиција коју Милорад Павић захтева од свог читаоца). Идентификација људског живота са текстом/рукописом, односно њена негација, упућују на сложену игру „објективних“ и „субјективних“ истина, на танку границу између светова реалности и маште, на

премреженост живота фикцијом и фикције животом, на дилему да ли животне и књижевне приче морају увек имати крај:

„Издавач скреће пажњу читаоцима да наведени подаци о ишчезнућу писца дневника с планине Голеш мање наговештавају животни крај Аљоше Јотића; више илуструју природу његовог понашања. Издавач истовремено упућује читаоцима питање које је и себи поставио: зашто би се изненадни престанак вођења дневника морао тумачити трагичним исходом, када нису познати ни поводи због којих је Јотић почео да бележи своја запажања и размишљања?“ (Павловић 9 1993: 225)

Запажања Издавача иду у смеру резонерске функције, у њима дешифрујемо Павловићево виђење дневника као жанра. Дневнички рукопис може поседовати литерарну вредност, али је његова драж „утемељена у споју, преплету, и допуни дневника са животом самог писца“ (Павловић 9 1993: 226). Дневник је очигледно моћно средство да се стварност претвори у фикцију и обрнуто, или да се граница између њих готово у потпуности искључи.

Ово завршно поглавље садржи три структурне целине (Податак I, II и III), међусобно повезане казивањем и закључцима Издавача, а у семантичком смислу супротстављене, јер интерпретирају/сведоче о Аљошиној судбини, међусобно се потирући. Такође, поглавље има наглашену тенденцију да прецизира, или макар оквирно успостави, временску одредницу последњих познатих догађаја из Аљошиног живота. Ефекат „реалног“ времена постигнут је кроз доминацију интертекстова документарног садржаја.

„Податак I“ је документ – „Извештај управе Ловачког друштва Врановац: Издавачкој радној организацији ‘Просвета’ од 11. XII 1981“. Тај „документ“ ослања се на традицију реалистичког наратива. Његов потписник, Ђуро Гучевац, председник Ловачког друштва у Врановцу, труди се да сачињен допис оствари очекивани ниво административног стила, али га (као у јунака реалистичне прозе) одаје неукост, неписменост и локални говор:

„Поштовани другови,

Примљено ваше писмо и одма хитамо да одговоримо. Поменути Аљоша Јотић није наш члан. Као диволовац долазио стално у сукоб са законом и статутом удружења ловаца и риболоваца С. Р. Србије [...]

[...] Тако се не зна шта се на то место дешавало.“ (Павловић 9 1993: 224)

„Податак II“ је Издавачево парафразирање изјава Неџада Фазлагиха Злаје, управника хотела „Дијана“, и Војислава Ђорића. Њихови садржаји су нешто конкретнији, нарочито Ђорићев, који у мистичну димензију Аљошиниг изненадног нестанка уводи елементе криминалистичке приче:

„Војислав Ђорић звани Бајко, по занимању месар, запослен у сауни хотела ‘Дијана’, лични пријатељ писца дневника, уверен је да је Аљошу Јотића убио милицијски старији водник у пензији, Јеленко Калчић, а да је тело убијеног бацио у пећински понор на врелу реке Зјапина испод брда званог Ребро надомак селу Зјапина.“ (Павловић 9 1993: 225)

У оквиру саге о Јотићима, Аљошином оцу Благоју Јотићу дат је немали наративни простор. Осим што у многим прозним целинама његова функција варира, фреквентност је очигледна. У роману *Расло ми је бадем дрво* он добија централну позицију хомодијегетичког наратора сведочећи причу о самом себи, о бурним данима школовања и сазревања у Београду. Уз Вука Бабића, он је парадигма ратног и поратног успона (али и пада) револуционарних идеолога (и идола) што су, излазећи из друштвене сенке, крвљу исписали обресе новог света. У завршном потезу сликања нове стварности нашла се управо и самопроливена крв Благоја Јотића. Аљоша егзистира под сенком очевих (зло)дела, у непрекидном је бекству и отпору према сопственом идентитету, тако да је једна од функција Благојевог лика – да отвори питање кризе идентитета као мотивациони аспект свих Аљошених делања и

размишљања. Благоја се боје и мрзе га истовремено, а Аљоша мора да се сукоби са пројектовањем оваквих доживљаја на сопствену личност:

„Да није бојкот моје маленкости реванш за колач који вам је покојни мој татица умесио четрдесет и осме [...]? [...] Благоје Јотић звани Хемингвеј за собом је увек остављао трагове – чак и када је кренуо на свој последњи пут [...]

[...] Драги мој Учо, рекао сам, ви бисте да према мени будете сурови – суровији но што су онда били према вама!... Али то вам неће помоћи да постанете бољи редитељ.“ (Павловић 9 1993: 141)

„[...] Долијаћеш кад-тад, копице јотићевско!“ (Павловић 9 1993: 114)

Док Аљоша носи крст очевих грехова, истовремено непрекидно провоцира и продубљује кризу идентитета сукобљавајући се с друштвеним конвенцијама или бежећи од њих. Тако запада у немилост из које је избављење могуће само кроз самоћу (самоизолацију) или смрт. Из изјаве Војислава Ђорића добијамо мозаичке коцкице непходне за сагледавање личности и судбине последњег Јотића, које су нам иначе из Аљошиног унутрашњег фокуса недоступне – да је свој релативно кратак животни век провео гоњен као дивља звер, да је ловац у континуитету само маскирани улов:

„Своју претпоставку Војислав Ђорић поткрепљује тврдњом да му се његов пријатељ у неколико махова жалио како га је Јеленко Калчић прогањао као дивљач [...] Према исказу Војислава Ђорића, Аљоша Јотић је био годинама изложен претњама и прогонима истог старијег водника Народне милиције, који му је, у намери да га осујети у недозвољеној ловачкој делатности, стално постављао заседе, а у време лова, на њега подизао хајке ловочувара, чланова ловачких друштава и органа јавне безбедности.“ (Павловић 9 1993: 225)

И мада Нецад Фазлагих овакве тврдње негира, намеће се претпоставка да је Аљоша симултано егзистирао као ловац и као улов, те да је нејасно да ли је можда, с обзиром на снагу провокативних чињења, Аљоша, готово мазохистички, уживао у

ризику прогона. Таква „филозофија живота“ демонстрира ничеовску вољу за моћ, али често и један нихилистички став према свему што је садржај људског живота.

И позадина каснијих, све већих Аљошиних интересовања за Богдана Јеленковића, и чињеница да Богдан од јунака из филмског сценарија прераста и у јунака романа, може се сагледавати из перспективе кризе идентитета и тешког бремена проливане крви што му је иза оца остало. Нико га неће поштедети, нико неће избећи да га на то подсети, чак ни Вук Бабић:

„Чудан је живот, Аљоша?’ пита се наглас. ‘Чудан и неразумљив. Ето, стално си са оним Болетом ударником, не раздвајаш се од њега. А оца му је из чиста мира убио твој отац’, додаје мирно, као да каже добар дан. ‘Догодило се то четрдесет и треће, у Топлику, крај Зјапине: уби га не због тога што су га мобилисали у четнике, већ што је Богданов отац видео твог оца на плевњи са Боринком, твојом будућом мајком... Видео их, и наставио пут. Али га Блашко смакну, пушком – у потиљак’ [...]“ (Павловић 9 1993: 208)

Ова прича, као и многе које је о (зло)делима свог оца слушао, само је једна у низу што је пријањала за његову душу, вијугала ходницима свести и подсвести, будила у њему страх, бунт, бес и потребу за бекством. И што је даље бежао од оца, то се више удаљавао од себе, а човек у завади са собом и сопственим идентитетом и нема живот. Или нема животни пут. Отуда, ако се приближимо његовом фокусу, „изненадни“ нестанак не звучи изненађујуће, већ ослобађајуће.

И на крају, „Податак III“ је још један документарно-административни текст – „Саопштење Секретаријата за унутрашње послове СР Србије од 20. XII 1981. године Издавачкој радној организацији ‘Просвета’“ из којег сазнајемо да је „своје пушке Аљоша Јотић лично распродао на јесењем вашару 21. X 1981. године, и да се исте вечери из Врановца удаљио у непознатом правцу“ (Павловић 9 1993: 227). Ово саопштење доводи у сумњу све претходне претпоставке да је Аљоша кренуо у лов на медведа и да је, вероватно, несрећним случајем страдао (на шта су указивали пронађени трагови крви).

Поглавље завршава нарацијом Издавача који у завршном делу преузима и неку врсту улоге посредног сведока, односно сада парафразира оно што је видео Уредник библиотеке „Документи“ у Мурској Сobotи (глас припада Издавачу а фокус Уреднику). Ако парафразу посматрамо као обнову нечег познатог, чији се изворни смисао мора очувати испричан другим речима, важно је имати у виду да је у парафразу често уплетена интерпретација изворника (Јуван 2013: 32). На овај начин се читалачка свест упућује на фокус и интерпретацију Уредника, као веродостојног сведока. У роману *Лов на тигрове* назначеним последњим сведочењем остварују се у потпуности императив отворене форме, мистичност и енигматичност недовршеног у односу на садржај романескног језгра и његовог јунака/рукописца:

„Уредник ‘Докумената’, иначе стручњак за језик, уочио је, међутим, да се један атлетски грађен, брз а нечујан, и попут машине прецизан конобар гостима обраћа савршеним српским језиком, док се, када би проговорио словеначки, осећало да њиме не влада у истој мери. Уредник ‘Докумената’ упитао га је одакле је, али није добио одговор. Конобар му је окренуо леђа и удаљио се.

Исте вечери Уредник је опазио да је наочити конобар пред крај радног времена са сићушном рецепционарком и са једном плавокосом девојчицом напустио хотел.“

(Павловић 9 1993: 225)

Међутим, у односу на носиоце пролошко-еполошког контекста, једна животна прича се ипак затвара. Глобус, личност из Аљошиног „Дневника“, „пријатељ“ и приређивач, на основу „поузданих извора“ креће на пут за Калкуту у нади да се тамо сретне са Аљошом. Идући за туђим сном као за својим, или невиделно пројектујући свој у туђи, „пао је у дијабетичарску кому и, после двочасовне агоније, умро негде изнад Хималаја“ (Павловић 9 1993: 228).

Пролошко-епилошки оквир романа *Лов на тигрове* наглашава иманентан драмски набој у романескном језгру. Формално обликован као документ/запис, сложеном структуром тежи да овековечи индивидуалну драму, односно да докаже да човекова патња може бити садржана у различитим облицима, а нама ваља да их препознамо. Може се учинити да оваквом техником, борећи се против свих

ограничења у уметности, Павловић потискује своје ауторско „ја“, односно укида самог себе. Сматрамо да је ауторско „ја“ само наизглед укинато и да Павловића управо овде понајвише има, не само у Аљошином лику, већ и у форми и семантици препознатљивим само оном читаоцу који је успео да се избори са обимом и захтевношћу Павловићевих дневничких записа. Ако смо ми, читајући на овај начин роман Аљоше Јотића, оно што о себи као белешку, материјализовани траг, оставимо – ми смо и оно што о нама као белешку/сећање/документ други оставе. У процепу ових фокуса уметне се читалац, историјски некад толико удаљен, да му се све, баш све, чини само као фикција.

Прстенаста структура метафикција и питање наративне технике (роман у дневнику)

Поливалентна форма романа *Лов на тигрове* остварена је и уметањем романескног текста из пера Аљоше Јотића. Прстенасто обликовање приче у причи прастара је наративна конвенција. Техника умножавања дијегетичких нивоа није нова, а чарима метафикција са најразличитијим функцијама (формално-документарним, семантичким, симболичким и др.) ретко су одолевали нарочито писци савремене књижевности. Сваку уметнуту причу, како год да је формално остварена, обележава позиција приповедача и обрнуто, приповедаче је могуће описати с обзиром на дијегетички ниво²²⁸ (Принс 2011: 37). Пролошко-епилошки оквир романа може се посматрати као основни дијегетички ниво: десет година након Аљошиног мистериозног нестанка, пензионисани професор географије под надимком Глобус, приређује Аљошин рукопис и предаје га издавачу. Приређивач и издавач показују интересовање за рукопис (у смислу његове уметничке али и документарне вредности), а истовремено и за необичну личност аутора „Дневника“. Њихов глас и фокус неопходни су за отварање, затварање и разумевање садржаја „Дневника“ и могуће сагледавање Аљошиног судбинског чвора. Инсистирајући на „он-форми“ и документарности, приређивач и издавач преузимају маску екстрадијегетичког приповедача, мада се по функцији Глобусу може приписати и хомодијегеза.

Унутар пролошко-епилошког прстена смешта се нова фикција у форми дневника (Аљоша је ту метадијегетички приповедач), а унутар те метафикције још једна –

²²⁸ Када користимо појам *дијегеза*, чинимо то у смислу прихватања Женетовог поимања овог појма. Првобитно је термин био само синоним за *причу* (*histoire*), а у каснијим радовима Женет му придаје другачије значење тврдећи да се он у ствари не односи на неки низ догађаја поређаних по временско-узрочном редоследу (што означава термин *histoire*), већ на укупан фикционалан свет неког романа, приповетке или новеле који, осим приче, обухвата и многе друге елементе: приповедача, ликове, амбијент итд. Прича је, дакле, само један од елемената овако схваћене дијегезе.“ (Марчетић 2004: 39)

хиподијегетичка – роман о Богдану Јеленковићу под насловом „Гладијатори“.²²⁹ Таква романескна структура је иновативна, као што је уметничка намера врло необична. Смештање „романа у дневник“ вишеструко је функционализовано:

1. У „Дневнику“ Аљоша размишља о романескној техници, чиме се отвара аутопоетички дискурс, а роман је његова реализација.
2. У обликовање свог главног јунака Аљоша уноси енергију самоспознаје, односно идентификацијом утире пут разумевању сопственог бића.
3. Романом Аљоша покушава да добије још једну битку, да освоји стваралачку слободу која му је као писцу сценарија била ускраћена.

Аљоша за свој роман бира неутралну приповедачку позицију „он-форме“, односно екстрадијегетичког приповедача у хетеродијегетичкој позицији, обдаривши га свезнањем, истовремено допуштајући да се догађаји преламају кроз свест главног јунака и препуштајући му повремено фокус (аукторијални тип нарације), па и глас.²³⁰

²²⁹ На Учин наговор, Аљоша првобитно пише синопсис за филм о Богдану Јеленковићу чији наслов *Гладијатори* преименује у *Ударници* и у оквиру чије се реализације Богдан појављује као саветник. Сценарио је више прича о несрећним временима доминације технологије над ентузијазмом ударништва и прича о трагичном исходу једног љубавног троугла (редитељ због љубоморе убија главног глумца који се у рударском окну физички припрема за такмичење у ручном брзом копању угља) као и трагичном исходу остарелог Богдана који преузима улогу преминулог глумца. Учествује у такмичењу како би се стекао новац неопходан за наставак снимања филма, али, након што успе да за пола тоне буде бољи од свих, умире од срчане капи.

²³⁰ Један од експлицитних примера прекорачења наративног нивоа је у сцени после ноћи проведене у станици милиције: „Насупрот њему, буцмасти осамнаестогодишњи милиционар кружи око тела положеног на бетонски под; пиљи у огромне шаке лисицама спутане иза леђа, измахује чизмом и удара у рамена и у потиљак. Замахује. Туче. Дашће. (И сам дашћем, када сам у јами, или када јебем [...] Дашћем кроз зубе под којима шкрипи црна прашина, напет сам и сав у пропњу, у опрезу, у жељи да недокучиву тајну здробим ударцима пнеуматика или курца...“ (Павловић 9 1993: 143) Прекорачење наративног нивоа овде је последица потребе да се један лични еротски набој, укоренен у настраност и насилништво, учини веродостојним и оснажи „ја-формом“, не зато што тај набој као такав припада само Болету Прчу (који је надимак добио и због своје зоофилске оријентације) већ и из истинског страха Аљошиног да је и сам опседнут насилничким сексуалним нагоном. Питање Павловићевог односа према сексу и еротизи једно је од најконтроверзнијих. Књижевна критика сматра да у том сегменту он понајмање остварује уметнички ниво. Штавише, да је у томе његова основна стваралачка слабост, те да је доминацијом вулгарних, настраних насилничких порнографских сцена (у чему значајно предњачи роман *Симетрија*) (ис)провоцирао и занемарио читалачки укус. Будући да нам је познато да и у својим дневницима Павловић негује склоност да вулгаризује еротске односе, односно да вулгаризује и само њихово поимање, нема места чуђењу због фреквентности оваквих сцена у његовој прози. О њиховим могућим значењима сврсисходно је једино говорити у контексту интерпретације појединих ликова и поступака карактеризације.

У дневничком запису Аљоше Јотића од 16. септембра (без године) наилазимо на податак да се у том тренутку зачала мисао да се идеја за филм о животу Маријана Бенеша (познатог боксера) преметне у роман.²³¹ Идеја за овај филм није реализована на начин који одговара стваралачким тежњама сценаристе, преиначена је у потребе политичке елите, односно потребе друштвеног тренутка које она моделује. Та елита му поставља питање: „Која је идејан порука вашег филма?“ (Павловић 9 1993: 74). Она му намеће и обресе неопходне и жељене трансформације првобитне идеје за филм:

„Да не дуљимо’, прекида га генерални директор и поново келешти жућкасте беоњаче. ‘Примениш ли своју замисао на значајне тренутке наше стварности’, каже обраћајући се мени, ‘добијаш филм каквим бисмо се поносили.’ И додаје да би ваљало да се филм тиче револуционарних промена у југословенском друштву, а не било чега [...]

‘Усредсредите се на замисао да се филм, који ће се снимати, не тиче боксера но бившег уредника. И да стручни саветник не буде Маријан Бенеш, већ, рецимо, Алија Сиротановић.’

‘Или Боле Прч из Врбоваче’, надовезује се Уча стежући ми шаком раме.“
(Павловић 9 1993: 75, 76)

Компромис на који Аљоша пристаје у оквиру је опште слике о „буљуцима филмских људи“ који негују „глумачко шаренило“ и „створитељство“ као самозвана божанства „опрљена чудом колико су више на споредним степеницама филмске уметности“ (Стојадиновић 2010: 245, 246). Неретко је Павловић о томе размишљао у својим дневницима и овај би се сегмент из романа могао посматрати као манифестација искуственог уписана у литерарни свет. Сва покондиреност тог света размеће се најпре у сцени када први пут полемишу о сценарију, а онда и у сцени у руднику, када Аљоша силази међу њих и доживљава потпуно игнорисање и маргинализацију. Описе филмске екипе из романа *Лов на тигрове* Стојадиновић

²³¹ У Павловићевим дневницима има много бележака из којих прецизно сазнајемо када се родила нека стваралачка идеја, под којим условима или како се даље развијала, или када је тачно започет рад на неком тексту. Бележење те врсте генезе очигледно у уметничком процесу заузима значајно место.

пореди са описима из Давичовог романа *Бетон и свици*, изводећи суштинску разлику. Давичо заузима агресивну позицију наспрам описаног, узима право себи, односно свом јунаку, да суди тој и таквој екипи, док Павловић „не суди екипи, он је само тачно и прецизно види“, у овом случају Аљошиним очима. На неки начин искоришћен, па одбачен и маргинализован, Аљоша налази спас у дружењу са Богданом Јеленковићем, будућим филмским јунаком, кога на идентичан начин третирају чланови филмске екипе. Дружење је први корак ка спасењу и самооправку, други је у писању (романа). Богдан се у оваквом контексту пројектује у две равни књижевне фикције: он има „живот у Аљошином дневнику и живот у Аљошином роману“ (Стојадиновић 2010: 120).

Даље, Аљоша, у једном аутопоетичком контексту, размишља шта треба да буде одговарајућа тема за роман и одлучује да избегне клизави терен непознаница везаних за свет бокса, да остане „на свом терену“ и да једноставно „проучену грађу за сценарио претопи у литературу и тако покондишеног душмана дотуче његовим оружјем“ (Павловић 9 1993: 138). Одлука је образложена сажетим коментаром, експлицитним поетичким императивом свеукупне Павловићеве прозе: „Јер ја познајем ове прилике и ове људе; њихове нарави; њихов језик; њихов начин живота“ (Павловић 9 1993: 139). Тако главни јунак будућег романа постаје, у младости чувени а у старости памћен по настраности, пензионисани рудар Богдан Јеленковић. У дневнику постоји директна карактеризација: „Боле Прч је глуп човек“ (Павловић 9 1993: 101), а у роману је додатно негативно обележен као човек који се „препушта жељама, сну и дивљању крви“ (Павловић 9 1993: 167). Одабир главног јунака умногоме одређује самог аутора романа:

„То одређује Аљошу, то чини сложеним његов властити портрет. Богдан из живота и Богдан из уметности битно се разликују. Аљошина фикција Богдана у уметности – то је велика тема односа уметности и стварности, али и једна интеракција између портретисте и портретисаног, потребна да се начини Аљошина судбина.“ (Стојадиновић 2010: 120)

Текст романа, предочен курзивом, није дат у континуитету. Романескни садржај често је испрекидан повратком на дневничке садржаје (или можда треба целу ствар посматрати обрнуто – да је дневник испрекидан упливом романескних сегмената). На тај начин, наизменичном сменом жанрова, гласова и наративних нивоа, не само што се метадијегетички и хиподијегетички свет међусобно прожимају, већ се и између јунака тих светова – Аљоше и Богдана – ствара специфична спона. Та спона није у традиционалном смислу остварени процес идентификације једног јунака са другим. Она је као непознати, али опасан мрачни процеп на чијем крају, кроз спознају другог (Болета), експлицитни аутор (Аљоша) коначно може да спозна себе. Један од мотивационих аспеката за роман у дневнику очигледно јесте и питање алтеритета, другости и различитости којом смо обележени у окриљу друштвених односа у које ступамо, али и питање идентичности у људској природи, оно зрно (или зрневље) што нас на ветрометини силних различитости учини истим бар у једном – у патњи и рањивости, истим у тренутку кад мртвом зеницом зуримо у ништавило, онако, како то често чине Павловићеви јунаци. Зато Аљоша, прекидајући писање романа, у свој дневник уноси овакав солилоквиј:

„Да би се избегла ‘субјективизација’ другог, ‘оног изван мене’ и праволинијска интерпретација живота, односно тзв. ‘објективне слике стварности’, једном речју: да би се у тумачењу свеукупности света у нама и изван нас (чије је основно обележје различитост), ублажило свођење живота на једну раван, ја кажем себи: ваљаће ти, Аљоша, да разговараш са Б. Ј. Да га питаш шта се то с њим збило (ако се збило). Неизбежно ћеш морати да рашчлањујеш њега, а не себе (ако хоћеш истину).“
(Павловић 9 1993: 182)

Ту, међутим, није крај стваралачкој дилеми. Млади романописац поставља себи и следеће питање: „Могу ли живог човека, човека који постоји, објашњавати уз помоћ туђих особина и туђих судбина?“ (Павловић 9 1993: 144). Тиме се отвара дилема функционализације прототипа и начина његовог транспоновања у књижевном јунака. Прикривање прототипа иза књижевног (лажног) имена представља поковање конвенцијама и предрасудама. На конвенције Аљоша углавном не

пристаје, ни у животу, ни у писању, у континуираном је отпору према њима. Оне могу бити сигурнији пут за кретање кроз живот, али у њима нема сигурног пута до истине и смисла живљења. Аљоша је то искуство спознао у раду на сценарију и оно је прерасло у „пут у нигдину“:

„Рад на сценарију који је морао, до реализације, значајно тематски да мења и порази које, у вези са тим променама сценарија Аљоша доживљава, откривају му, ипак, да у њему има не само склоности ка успеху него и ка моралним компромисима. То је откриће које Аљошу одводи све дубље у тамнине човекове природе и природе његовог постојања које је пут у нигдину.“ (Велмар-Јанковић 1988: 293)

Зато, покушавајући да романескним стваралачким замахом исплива „из тамнина човекове природе“, доноси одлуку: „Богдан Јеленковић звани Боле Прч зваће се у овој причи као и у животу. Је ли то исти човек? Или није? Осећам: таква питања су од другостепеног значаја“ (Павловић 9 1993: 144). Оваква поетика указује на схватање по којем и „човек који постоји“ (онај из „стварног света“) и „човек из приче“ (онај из „фикције“), међусобно условљавају своје битисање кроз живот и(ли) уметност на вечном путу трагања за смислом постојања.

Еротско чвориште у наративним нивоима

Постоји једна раван у роману *Лов на тигрове* на коју Аљоша поставља тежиште своје дневничке и романескне приче. То је раван еротског, раван односа према жени, „секс као облик доживљавања суштине живота“ (Велмар-Јанковић 1988: 258). У више наврата описује Богданово животињско сексуално насртање: први пут у козметичком салону покушава да силује Верицу Бојовић, Петкову унуку (у чему га спречава реаговање Соње Спалајковић); други пут силује пијану сељанку и касније постаје опседнут еротском жељом за њом; трећи пут, у убедљиво настраној и натуралистичкој сцени у возу,²³² силује ћерку (готово девојчицу) пензионисаног рудара Ђерга Аксића, и на крају, силује и једну Циганку у Зјапини, испод моста. Хапсе га, туку, убијају у њему оно старачке снаге што је још има, што се попут дивљег ветра уздигне у близини мириса жене, па кида и ломи немилосрдно и крвнички. Кроз Богданов фокус преломљено прво силовање указује на дубоко укореван страх од сједињења са женом. Зато је женско биће метонимијски затворено сликом полног органа: „влажан, застрашујућ отвор, процеп, раселина између две обле кожнасте избочине обрасле маљама – магнетна чежња, усхит, срећа или гроб“ (Павловић 9 1993: 142). Да се на овој равни укрштају јунак и његов творац упућује нас и Аљошин коментар из дневника, а односи се на ту сцену:

„Шта ја то чиним? – питам се, нагло прекинувши писање. Па ја Богдана Јеленковића стављам у ситуацију у којој се налазио Маријан Бенеш, приписујући му моје еротске

²³² Ово је једна од најинтригантнијих сцена, вулгарна и контроверзна, застрашујућа до те мере да читаоца оставља у шоку, без даха. Књижевна критика се није много бавила анализом сличних сцена у прози Живојина Павловића, гледајући на њих као на својеврсну уметничку трансгресију, али ево једног сагледавања структурно-семантичке позадине ове сцене: „Девојка се ‘трза као у самртном хропцу’, ‘дрхти мршаво тело’, болест и повраћање, танке руке, измученост слична оној коју срећемо код оних незаштићених сушичавих несрећница и патница из романа Достојевског, само што је све овде пало под удар скраћене, асоцијативне, модерне наратије. А Богдан то њено трзање, у свом ограниченом мозгу, чија је свест још уз то намах замрачена, под утицајем тога тегобног простора, какав је и читав његов живот, чудовишним путевима рефлекса, претвара у пакао страсти.“ (Стојадиновић 2010: 77)

особености и моје опсесије (за које, осим скривених назнака, не могу са сигурношћу рећи да су и његове).“ (Павловић 9 1993: 144)

Оно што је Богданово чињење у метафиктивној причи на хиподијегетичком нивоу, само је пресликавање могућих Аљошиних делања из дневничке дијегезе. Не само у роману *Лов на тигрове*, али у њему нарочито, Аљоша показује сва лица своје еротске глади. У жени је застрашујући парадокс – она је рањива и слаба и само је тада, када се намирише њена слабост, треба узети свом силином, грубо и без милости. Истовремено, она је опасна и недокучива, и ако из ње груне непозната снага (што лежи у лепоти, чулности, емотивности или чему већ), може се десити да човек уместо у срећу и усхићење, утоне у њу као у сопствени гроб. Отуда онакав однос према Тијани, смерној и покорној, што после насилног и грубог секса, сва у модрицама, спава пред Аљошиним прагом, што му превија ране после глупих ловачких туча и полако, али сигурно, упорном својом несрећом и суицидним покушајем у њему буди одвратност, буди осећај да му „виси о врату као млински камен“ (Павловић 9 1993: 77). Нарцисоидни агресивни љубавник из дневника пројектован је у роману додатно хиперболисано и натуралистички. Аљошина егзистенција највећим делом утопљена је у алкохол. Сужена свест не допушта сагледавање стварносне слике у потпуности, зато пише дневник. Не само да се не би заборавило, већ да би се, ако је могуће, у том чину нешто у сећање и вратило. Зато пише и роман пројектујући делове свести и нагона на књижевног јунака.

Павловић иде и даље у овим метафикцијским прстеновањима. У *Дневнику* је дата сцена са снимања филма у којој Драган Николић, као познати глумац, води љубав са неком анонимном, још непрослављеном глумицом. У сценарију је тај филмски сегмент замислио сценариста Аљоша – „брутално, без увијања; без икаквих посредовања метафора и симбола“ (Павловић 9 1993 :183). На терену, практично, глумица се пренемаже, сцена се увија у „обланде отрцаног љубавничког шапутања“ (Павловић 9 1993: 183). Сцена се бескрајно понавља, а Драган Николић постаје нервозан, до те мере да га режисер опомиње, а овај му одговара чинећи сцену готово гротескном:

„ – Нежније, Гаго, са живим си створом. Не закиваш ексере!

– Ја то радим тако – оглашава се глумац и дрхтавим прстима пали цигарету.

– А ви?“

(Павловић 9 1993: 183)

Прво, ова је сцена једна у низу којом се потврђује да је филм најмање слободна уметност. Друго, иза овог семантичког покушаја да се питање еротике и еротског доживљаја не генерализује, већ персонализује, те можда тако избегне насртај конвенције и етике, крије се потреба да се свакој индивидуи остави могућност суочавања са сопственим страховима. Човеку је дато да страхује од секса, а може да страхује и од вођења љубави (у зависности од тачке са које се телесни чин сједињења посматра). У оба случаја може постојати страх од себе или страх од другог. Аљоша и Богдан имају само један страх – страх од др Соње Спалајковић. Аљоша је доста млађи од ње, али њу то не спречава да упорно и зналачки игра игру завођења, да га мами и призива својим чулним покретима и сензуалном мимиком. Аљоша бежи, бежи као што беже дивље звери пред његовом убојитом пушком, али бежи и Богдан у роману:

„Једино се устезао да се препусти жељи Соње Спалајковић, лекарке из Врановца. А знао је да она због њега сваког слободног дана долази у Врбовачу. Да због њега проводи сате и дане на дну јаме, да би га видела. Да би барем погледом, ако већ не може телом, дотицала му врат, лице, огромна рамена и велике шаке, широке као лопате. Да гледа, машта, сања га и – мрзи.“ (Павловић 9 1993: 193)

Из *Дневника* не сазнајемо шта је узрок страха од те жене, у чему лежи немоћ да се и она узме као што се узимају све друге. У роману *Лов на тигрове*, у коментару са функцијом аналепсе, предочено је време у којем је славни рудар одбио да има односе са др Соњом Спалајковић. Прецизира се да је то било пре три деценије, Богдан је имао седамнаест, а она двадесет пет година када је први пут осетио да „глад њеног необузданог секса није засићена“ (Павловић 9 1993: 148). У том обимном

коментару-аналепси, описана је Соњина неутажена еротска жудња за Богданом, али и њена разочараност и разјареност из које се осветнички винула у бестидно и нимфоманско задовољавање сопствене сексуалне глади. Обојица, иначе у сексуалном чину брутални и анимални, пред овом женом губе „мушку“ снагу те врсте. Соња је парадигма образоване, слободне и самосвојне савремене жене. Супротстављена је традицији и традиционалном положају жене у којем је иначе упориште покорности. Дрска, похотна и у континуираном перверзном еротском набоју, она поприма амебоидно обличје о које може да се разбије свака мушка снага, па и она Вука Бабића, идеализованог револуционарног хероја, за кога се удала. У опасној игри завођења и вођења љубави, она је мистериозно привиђење мимо овога света, Вук је њено тамно застрашујуће крило које може да се покрене сваког часа.

Светлана Велмар-Јанковић износи запажање да Павловићеви јунаци у већини случајева доживљавају секс као нешто неопходно и неизбежно, а истовремено погрешно, грешно и гадно, љубавни чин прераста у манифестацију моралног преступа (Велмар-Јанковић 1988: 264). У роману *Лов на тигрове* осећај „грешности“ и „моралног преступништва“ код јунака не сазрева у очекиваном интензитету, јер обитавају у свету потпуно урушеног етичког и хуманог устројства. Еротско у поменутој прози постаје илузија исцелитељства и врста опојне компензације. Уместо да силоватељ ћерки и унука својих вршњака и других несрећница малог места у којем троши свој животни век, буде кажњен, разапет на стуб срама, одбачен од људи и ограничен/утамничен системом, Боле Прч носи венац некадашње славе најбољег рудара са ударничким заслугама и тај му венац додељује статус недодирљивог. Потребан је друштву у идеализованој форми младалачких успеха и зато средство оправдава циљ, па Боле сваки пут после тешке ноћи проведене у станици милиције, где му крвнички померају бубреге у нади да ће се поправити оно за шта наде иначе нема, у зору одлази у тамни вилајет суђене му слободе. Но, ствари нису тако просто једнодимензионалне, поимање слободе у делу је комплексно. На питање – „Где је слобода за Богдана Јеленковића?“ – одговор би могао да гласи: „Тамо где је човек иначе не би тражио – у мрачним лагумима рударских копова“:

„Бежи. Склања се у свој свет, у тамна пространства земљине утробе, сред чијих се скривених лагума једино осећа слободним. Одмиче све даље. Више их нити чује нити види. Сада је сам, у тесним коридорима с обурваним подзидима. Гаца све дубље у блато, шкропе га капљице црне воде што се цеди с ниске таванице; огромну, неизмерну глуну тмину једино кида његов корак. Кад стане, кад се заустави – чини му се да је у космосу.“ (Павловић 9 1993: 215)

Рекло би се да су бездани Аљошине личности боље откривени у роману о Болету Прчу него у дневнику. Опседнутост нагонима „измишљеног“ Болета одбрана је од ништавила живота. У то ништавило Аљоша је непрекидно заглаван и, судећи по згуснутом преплитању тематских токова, из њега се излаз не назире – ни у животу, ни у уметности:

„Рудар неочекивано гине у ‘стварности’ Павловићевог романа као што је то било предвиђено и у ‘измишљеним’ стварностима сценарија, романа и филма. Његова ‘права’ смрт спречава Болета да, као глумац у филму, изведе своју ‘неправу’ смрт.“ (Велмар-Јанковић 1988: 294)

Сложеном формом, онеобиченим сижеом, комплексним емотивним и идејним слојевима, раслојеним језичким системом, Павловић нам је понудио роман зачудан и зачуђујуће нов за друштвене и књижевне прилике у којима је настао. Може се закључити, уз чињеницу да роман *Вашар на Светог Аранђела* чини етимон саге о Јотићима, да роман *Лов на тигрове* има кључну позицију за разумевање сложеног лика Аљоше Јотића, који нас, на различите начине, па и кроз родослов, повезује са другим ликовима, простором и менталитетом једног књижевног завичаја. У Аљоши је акумулација животних и стваралачких идеја Живојина Павловића.

Дневник у процесу књижевног обликовања
(Дневник непознатог, Вашар на Светог Аранђела, Лов на тигрове)

Појам жанра и жанровске одлике дневника

Нико не може да пише о животу једног човека осим њега самог.
Ж. Ж. Русо

У претходним тумачењима бавили смо се питањем форме и чињеницом да Павловић примењује сложене приповедне технике и текстовне комбинаторике, па су читалачка концентрација и активна рецепција максимализоване. Жанровска хетерогеност, техника цитатности, документарност и интертекстуалност, честа прекорачења наративног нивоа, промена гласа и фокуса, на крају и смела и необична укрштања временских перспектива, суштинске су тачке у његовој поетици приповедања. Књижевна критика је стално наглашавала да Павловић бруталним натурализмом подупире „стварност“ света у који смешта своје јунаке и да таквим поступком удаљава стваралачки чин од уметничке намере. Овакве су тврдње оправдане, нарочито због фреквентних сцена огољеног, банализованог и анимализованог полног чина, увек на граници силовања, често као силовање само. Међутим, богата грађа, сложена структура романескног ткива, наративних поступака и хронотопских одредница, указују на виши степен литерарног ангажмана. Анализирајући натуралистички поступак и позивајући се на Золина практична и теоријска искуства, Александар Флакер је закључио:

„Из цитираног Золиног текста можемо схватити још и основну погрешку натуралистичког поступка у стварању приповједачкога дјела. Сувише је велика пажња у њему посвећена сакупљању грађе, сувише мала њену обликовању. Романописац, према Золи, треба да сакупи грађу, а затим ‘само да логички распореди

догађаје’. Али се приповједачко дјело не ствара само ‘логичким распоредом догађаја’, већ се изграђује према законима одређеног типа.“ (Флакер 2011: 239)

Нарочиту пажњу Павловић је посвећивао обликовању богате грађе, понајвише фиктивне и искуствене, делом и историјске. У трагању за обликом који може да у широком замаху захвати суштину живота и човекову природу, очигледно му се дневничка форма учинила адекватном и довољно флексибилном да поднесе, и понесе, иновативне стваралачке идеје. „Нема интимних дневника“ констатовао је Михајло Пантић, и образложио:

„Чак и кад су написани у потпуно личне ‘сврхе’, чак и када се у њима стално истиче да нису за јавну употребу, дневници чином публиковања и, још више, чином читања, постају књижевност [...] Дневници су, дакле, књижевни жанр, једна од могућих конвенција језичког уобличавања искуства, па је, отуда гледано, мање важно да ли ћемо их видети као ‘рудиментарну’ књижевност, као ‘предворје’ или ‘центар’ књижевности или као начин преображавања дате, крајње субјективно перципиране и селектоване стварности...“ (Пантић 2003: 87)

Дневник је несумњиво омиљен Павловићев жанр.²³³ Можемо га посматрати из две перспективе: као вишедеценијске дневничке записе самог аутора који су сведочанство интимних искустава, аутопоетике и стваралачког сазревања; истовремено су и сведочанство бурног друштвеног живота значајног дела 20. века (од 1956 до 1993); друга врста дневника је „књижевни дневник“, као алтернативна (уметнута форма),²³⁴ апостериорно чедо „изгнанстава“ и „diarium-a“, (мета)аутофикција уткана у више прозних структура са снажном садржајном и семантичком функцијом. Подела је груба и једносмерна, будући да се две перспективе укрштају и да су међусобно битно условљене.

²³³ Прве и раније дневничке записе Павловић је насловљавао са *Изгнанство*, а скоро две деценије касније, рукописе насловљава – *Diarium*, образлажући одабир намером да се „средиште из *ega* премести у *logos*.“ (Драшковећ 1999: IV)

²³⁴ Сличну технику у српској прози применили су и Антоније Исаковић (*Велика деца*), Добрица Ћосић (*Деобе*) и Весна Јанковић (*Станари душе*).

Књижевни жанр је могуће опишти као чврсту, постојану структуру која временом опстаје без битних промена (Брајовић 1995: 17). Класицистичка естетика подржавала је строге жанровске поделе, док је романтичарска инспирација у њима видела наметнуте реторичке калупе, без обзира што историја књижевности сведочи о њиховој реалности.²³⁵ Теорија књижевности их посматра у структури књижевног дела као елемент традиције и зато су од значаја за критичко расуђивање и класификацију књижевности. Новије теоријске поставке истичу међутекстовну зависност (контекстуалност), односно да свако „дело постоји између и у оквиру других текстова, у односу са њима“ (Калер 2009: 45) и на тај начин „жанрови су, другим речима, неизоставна компонента литерарне комуникације, и као такви – незаобилазни елемент сваког иоле озбиљног бављења књижевношћу, без обзира на изабрани проблем и приступ“ (Брајовић 1995: 7–8). Међутим, књижевна дела као књижевноестетске творевине, егзистирају на потпуно самосвојан начин, битно различит од свих облика познатих из научних сфера. Отуда тежња да се „исклизне“ из жанра, да се помери граница на експлицитан начин – увођењем различитих текстуалних елемената, или имплицитно – у семантичком домену. Тихомир Брајовић посматра жанр као вишеструко контекстуалну категорију под сталним дејством књижевноисторијског процеса у којем „нови текстови непрекидно коригују ‘жанровски мозаик’, а то значи посматрати жанр не као ‘слику’ или ‘фотографију’ литерарног стања, већ као ‘филмску’ структуру, као динамичну конфигурацију које творе тек живе ‘покретне слике’“ (Брајовић 1995: 98–99). Покретна слика, као стваралачка форма коју Павловић тежи да искористи и у прозним творевинама, домен је којим суверено влада. На тај начин Павловићева проза остварује интержанровске релације, а жанрови се потврђују као превасходно естетске комуникационе категорије. Имамо у поменутој Брајовићевој тврдњи полазиште и потврду за посматрање дубљих веза између романа и дневника у процесу литерарне комуникације.

²³⁵ Речник књижевних термина 2001: 947.

Дневник (lat. diarium) представља хронолошки опис догађаја у којима је аутор учествовао у одређеном животном периоду.²³⁶ По правилу обухвата неки краћи значајни временски сегмент, обележен судбоносним догађајима, а може бити вођен готово свакодневно и по неколико деценија, за шта нам као пример свакако служе сами Павловићеви дневници. Тај жанр је зачет у доба хуманизма и ренесансе и од тада континуирано осваја простор за реализацију. Значајна дневничка остварења изашла су из пера браће Гонкур, Алфреда де Вињија и Лава Толстоја, а историјско-поетичку вредност носе дневници који сведоче о процесу настанка неког књижевног дела, какве су за собом оставили Андре Жид и Жан Кокто и, у неку руку, Живојин Павловић, јер је у његовим дневницима историја настанка циклуса *Дивљи ветар*. У 19. веку, веку експанзије прозе, дневник је доживео извесну модификацију. Наиме, постало је уобичајено да поприма облик писама упућених једној особи и то је био један од начина да се апострофирањем наратера истовремено развије и епистоларни роман. Дневничким записима се неизоставно мора признати документарно-историјска и друштвена вредност, када је аутор значајни истраживач стваралачког процеса, или помни пратилац друштвених дешавања, када је из корпуса значајних јавних личности. Мора му се, онда када тежи да писање остане интимни чин, то право остварити. Стил дневника је често хроничарски, сведен на бележење података, али у савременој литератури даровити аутори системски померају границе дневника, колико приповедном виртуозношћу, толико и другим техникама, структурним иновацијама и поетизацијом садржаја. Павловић је то учинио у својим дневницима, а синхроно и са оним што су његови књижевни дневници, односно дневници његових јунака, у метафикцијским слојевима књижевних остварења.

Нарација у форми интимног дневника форсира приповедно „ја“ и приповедно време. Чини нам се да је његово становиште врло блиско Сартровим поимањима функције интимног дневника. Жан Русе истиче да Сартр „оправдава наративне начине садашњег времена“ јер роман у својој природи носи илузију да се одвија у садашњости, као и живот (Русе 1995: 30). Зато није случајно што је Сартр *Мучнину* написао у облику дневника како би посредно, преко јунака који свакодневно води

²³⁶ Речник књижевних термина 2001: 144.

белешке, указао на сопствено непристајање на ретроспективну приповест и њено „обрнуто“ и „накнадно“ осмишљавање догађаја. Интимни дневник као наративни начин редефинише позицију наративне истине. Она није условљена само законима меморије, она је у суженој фокализаторској тачки гледишта, најзад, она је и у самој пустоловини писања.

Павловић је оставио много дневничких записа, истовремено много је писао о дневнику и смислу вођења интимних бележака, између осталог и следеће:

„[...] бежим у дневник, у самообману да се белешкарењем искупљујем за сопствену неодлучност, сличну оној са којом се сваки човек сучељава пред посету зубару, или пред скок у ледену воду.“ (Павловић 4 1999: 241)

„Постоје разни дневници: привидан (симуларан) дневник – дневник-есеј; или дневник-сећање; или дневник-проза. Али и прави дневник, тј. дневник-графикон свакодневице. Прву врсту негују писци чије литерарно дело стоји на крхким ногама – труде се да своју просечност надокнаде дометима у тзв. ‘слободној форми’. И ето ‘лепих’ дневника, ‘значајних’ дневника.“ (Павловић 5 1999: 181)

„Не знам да ли ћу прихватити Деретин предлог да објави само дневнике. (Овде, на Дивчибарама, читам старе записе. Изненађен сам у којој је мери у њима већ присутан специфичан метод будуће моје ‘исповедне’ прозе – мешавина докумената, цитата и исповести.“ (Павловић 5 1999: 124)

„Дневник – то је хербаријум увелих мисли. (Боље би било да је екран минулих догађаја).“ (Павловић 6 1999: 101)

„Дневници: интимне исповести.

Кости бачене псима.“ (Павловић 1998: 56)

У рефлексјама о исповедној прози налази се одговор на питање одакле толика љубав према жанру дневника. Очигледно да је Павловић у њему видео вишеструки значај: дневник је начин да се ухвате фрагменти стварности, која иначе у својој целини остаје недостижна (у тротомном *Diarium*-у Павловић прибегава поступку „апсолутне фрагментације“ (Пантић 2003: 88)), истовремено он је могући пут да захватимо нешто и из сопствених дубина, и на крају, дневником се писац

ствара, измешта се из поља стваралачке несугурности у поље зрења наративне одређености и дефинисаности уметничког чина. Дакле, пишући дневнике Павловић се учио тешком занату писања прозе и у њима је уобличавао своја поетичка становишта. Дневник је као нека врста „подсетника“ и „складиште за прозну грађу“ (Пантић 2003: 90). Оно чиме је оплемењивао садржаје својих дневника, користио је и у литерарним остварењима. Ту мислимо пре свега на богату цитатност и документарност. У дневницима цитира и интерполира: записнике, интервјуе, вести, говоре, рецепте, рецензије, делове сценарија, гноме, изреке песника, мисли филозофа, новинске чланке, делове романа, разговоре, вице, писма, одговоре на писма, телеграме, дијалоге, дескрипције... Цео тај разбокорени хипертекст у себе упија и прозни уметнички опус, јер се Павловић није зауставио само на репродуковању формалних поступака из дневника, он се поиграо смелије, и од својих јунака покушао да створи боље писце дневника, мајсторе интимне исповести, како би прозаиста Павловић досегао задате и жељене висине умећа приповедања.

Дневник као интертекст и прототекст

Хоћу да створим фиктивни свет. Али, највећа фикција – то сам ја.
Павловић *Diarium II*

У савременим теоријским истраживањима текста и његове природе, од питања: *Како књижевност копира стварно?*, дошло се до питања: *Како нас убеђује да копира стварно?* (Компањон 2001: 133). Одговор се тражио у новом поетичком императиву књижевности 20. века – интертексту. Термин *интертекст* сковала је Јулија Кристева 1966. године, проучавајући радове Михаила Бахтина, а са намером да тежиште теорије књижевности усмери ка продуктивности текста (Компањон 2001: 133). Већ је Бахтин у интертекстуалности видео продуктивни дијалог између текстова, а Кристева и Барт касније на томе инсистирају. У првобитним сагледавањима, интертекстуалност се стављала на место референце, а потом Рифатер доказује да је интертекст „референцијална илузија“ а њена жртва у суштини читалац, јер „верује да се текст односи на свет, док књижевни текстови никада не говоре о стањима ствари које су изван њих“ (Компањон 2001: 135). И Компањон сматра да је референцијалност ствар читаоца и персоналне рационализације неког ефекта текста. Ролан Барт и Умберто Еко заступају теорије о бесконачном тексту (који је за Барта остварен кроз димензију интертекста), о књигама које увек говоре о другим књигама, како бисмо могли спознати прошлост, а прошлост је „спознатљива“ само кроз њене текстове (Хачион 1996: 214, 216).

Интертекстуалност је у суштини процес заснован на морфолошким и значењским променама у односима текста, прототекста и метатекста, и променама у релацијама контекста и подтекста, па неки теоретичари паралелно користе и појам контекстуалност.

Женет у делу *Палимпсести* (1982) описује саму књижевност као интертекстуални склоп цитата, преузимања и алузија подигнутих на виши степен.²³⁷

²³⁷ Наводи према: Бити 1997: 155.

Истовремено, развија теорију *транстекстуалности*, која се односи на моћ текстуалне трансцендентности. Термином *транстекстуалност* означава све видљиве и скривене односе међу текстовима.²³⁸ Појмови које изводи из ове теорије: интертекстуалност, паратекстуалност, метатекстуалност и архитектстуалност, врло брзо су добили статус књижевнотеоријских термина (Бити 1997: 155). Под *интертекстуалношћу* Женет подразумева класично дословно присуство једног текста у другом, *метатекстуалност* је „транстекстуални однос који повезује коментар са текстом којег коментарише“ (Женет 1985: 189), *паратекстуалност* је ситуација подражавања и преображавања (наводи се пародија као експлицитни пример), а *архитекстуалност* је према његовој теорији инклузивни „однос који повезује сваки текст са различитим типовима дискурса из којих он проистиче“ (Женет 1985: 189), другим речима то је „однос текста према сопственом архитексту“ (Женет 1985: 190).

У том смислу, можемо посматрати Павловићеве „књижевне дневнике“ осим као интертекст, и као паратекст, додатак неким размишљањима и формама зачетим у личним дневницима, али и као метатекст, јер су утиснути у оквирну дијегезу и својеврсна су допуна и коментар „стварносне“ оквирне слике. Онда бисмо, вођени истим критеријумом неизоставне комуникације међу текстовима, Павловићеве интимне дневнике, настајале симултано са прозним остварењима, могли посматрати као прототекст и архитект. Свака уметничка намера и стваралачка дилема везана за широк опус приповедних дела препознатљива је у дневничким записима. Зато су ти садржаји императив, први и главни, за разумевање будућих прозних текстова; они су источник свих потоњих прозних светова (времена, простора, јунака, идеја), а нарочито неизоставни за разумевање „књижевних дневника“ Павловићевих јунака. „Књижевни дневници“ афирмишу поступак мистификације, јер су имагинарни текстови (псеудоинтертекстови), па се књижевно дело позива на текст који у стварности не постоји. Павловић у суштини реализује бинарни поступак, његова проза „паразитира“ с једне стране на „стварносном“ дневнику, или се, с друге стране,

²³⁸ Теорију транстекстуалности Женет је развијао у *Фигурама*, у тексту под насловом „Увод у архитект“ (Женет 1985: 139–193)

калеми на „фиктивни“ дневник. Литерарни („фиктивни“) дневник је „уметнута фабула“ која може да објашњава и одређује примарну фабулу (Бал: 42). У транстекстуалном дијалогу, Павловићеви „реални дневници“ и његови „књижевни дневници“ сједињују се у моћно и растуће обличје хипертекста.

У сагласју са наведеним тврдњама, предмет нашег даљег истраживања биће прозне творевине са интерполираним дневничким формама.

Дневник непознатог – литерарна комуникација са прототекстом и
архитекстом

*И бледа им беху лица
И јецаји њини сломљени и неми*

Аполинер

На почетку књижевне каријере, тачније 1965. године, Павловић је објавио новелу „Дневник непознатог“. Могло би се посебно расправљати о таквој жанровској дефиницији, јер само оквирна прича садржи новелистичке елементе, а у њу имплементиран дневник носи и елементе романа. Марко Недић је то дело, као и друга рана дела Живојина Павловића, оценио као реализацију антилирског и антисимболичког виђења живота (Недић 2002: 132). И у овом делу, слично техници из каснијег романа, *Лов на тигрове*, дневник ће представљати приповедачко језгро. Проналазач рукописа и писац дневника (који до краја остаје неидентификован) не припадају јотићевској фамилији. Међутим, простор и споредни јунаци јесу део геопоетичког сегмента, што ће тек бити развијан у каснијим приповедањима о Јотићима и Сејменском долу.

Дневник непознатог обухвата две приче, и обе су остале отворене, ниједна не заокружује у потпуности судбину јунака који су у њиховом центру (Недић 2002: 127). Глас оквирне приче припада хетеродијегетичком приповедачу, али фокус јунаку, инжењеру геологије, реалном и практичном човеку који се након десет година²³⁹ поново, из професионалних разлога, нашао на просторима Источне Србије (конкретно, фиктивни топоним Врановац). Срба Игњатовић види у овом путовању значајну симболику, која је „ненаглашена“, и „артифицијелно непрефорсирана“ (Игњатовић 1981: 138). За разлику од модела из бајковитих казивања, јунаку је овде пут познат, не представља потпуни одлазак или „путовање у прошлост“, једино је „онеобичен“ евокацијама из некадашњих боравака у том крају (Игњатовић 1981:

²³⁹ Овакав темпорални оквир од *десет година* Павловић често користи. Јунаци се или враћају након десет година, или сећају нечег од пре десет година, па је реч о својеврсном топосу, о сталном месту врло налик оним из епских казивања.

138). Ретроспекцијом, сажетом и прецизном, интензивно преломљеном у свести овог јунака, обавештени смо о његовој научној авантури из 1950. године, повратку у Београд, женидби и очигледној потпуној припадности урбаном животу. Оквирна прича и дневник повезују урбану и руралну средину, али се „основни животни проблеми, а са њима и литерарни“ (Недић 2002: 115), разрешавају независно од тих простора – у простору где обитава *самртнички колектив* – санаторијуму. Позиција проналазача рукописа померена је у односу на традиционалну, у којој се оквирни приповедач по правилу позива на пријатељство или познанаство са аутором рукописа. Међутим, пронађено „волшебна средство“, односно дневник, одвешће јунака на „право путовање у прошлост“ и учиниће га „посредником“ или „трансфером“ туђих доживљаја, а Игњатовић закључује да је у том смислу „модерни пандан бајколиком јунаку жртви“ (Игњатовић 1981: 138).

Јунак оквирне приче првобитно је смештен у узнемирујући и претећи екстеријерски простор који буди неспокојство (у предвечерје планинским путем вози ка граду З. због испита заказаног за наредни дан). Сурови амбијент додатно је „отежан“ падом мрака, ноћна атмосфера динамизује унутрашњи немир:

„И мада је заштићен удобним аутомобилом чија га широка стакла одвајају од стења међу којима нема ни живе душе, он са сваким наредним тренутком осећа како нараста немир, и како титрај стрепње, која човека, навикнутог на уредан градски живот, захвата чим се нађе суочен с непредвидивошћу непознатог света, постаје све непријатнији и све чешћи.

Гледа: ноћ се спушта брзо, заптивена облацима и масним испарењима земље – мора да упали фарове.“ (Павловић 2 1993: 232)

Мисли му се са угрожавајућег простора преусмеравају на простор духовне несигурности и незадовољства животом (женидба, дете, прељубе, бекства...), асоцијативно ураћа у сећања на страствену љубавницу. Невреме, киша, дивљање ветра, интензивирају доживљај амбијента: „Неспокојство смењује страх: сам је, сред пустих њива, у блату и ноћи црној као чађ“ (Павловић 2 1993: 232). Страх паралише,

а последица је губљење контроле над аутомобилом. Више се нема где и не зна како, човек је лицем у лице са разјареном природом. Ова сцена носи „случај“ као мотивациону категорију за даљи след догађаја. И касније ће у литерарној и животној филозофији Павловића „случај“ имати суштинску улогу. „Случај“ је последица (или манифестација) акумулираног немира и незадовољства (мада увек изгледа као да је узрок), када природа, јер човек то више није у могућности, преузима контролу над током његовог живота (Црњански би рекао „случај комедијант“!).

Павловић иза ове сцене мајсторски смирује драматичност настале ситуације и јунака преводи у заштитничку ентеријерску атмосферу (соба у кући старице која му пружа уточиште): а ова је тек припрема за нову драму – драму менталне идентификације са трагичном судбином непознатог младића, остварену кроз чин читања пронађеног дневника.

„Тихо је, мирише на суве одаје у којима током целе године ретко ко борави. Мирише на воће, на старе ствари и на папире. Мирис хартије ближи му је од свих што их је њушио у току застрашујуће вечери...“

„[...] Најпре чита полако, затим све брже, заборављајући где је и које је доба. Уснула кућа куња у глувилу, док над пољима и изнад шума још шуми једноличан плусак – негде напољу, у ноћи. Напољу, у нестварном свету, у сну, у забораву и слепилу самог звука и саме боје, звукова, мириса и боја што без човека губе сваки смисао...“
(Павловић 2 1993: 238, 298)

Мистичан, опасан простор бескраја природе се потире, губи се као сновиђење, преобличава у нестварност, како би се отворио, сигурношћу топлих зидова, ментални простор за читање, „за пламен сабласног пожара, угледаног изненадно, и то само једном; виђеног једанпут и никад више“ (Павловић 2 1993: 298). Читање и рецепција садржаја толико су јединствена способност људске природе, да попримају облик параегзистенције. Оквирна прича почиње доласком ноћи, њен јунак се креће из Београда ка провинцијској дубини, а завршава свитањем, заборавом и одласком. Једино прецизно временско одређење пружа датум уписан на возној карти у раном јутарњем часу након ноћи проведене у читању рукописа – 18. III 1963. Хронотоп

дневника се отвара сликом јесење ноћи и доласком у Београд (16. октобар 1949), а затвара глувилом ноћи испред „усамљене капеле насађене на пуст обронак“ – 13. априла 1951. Године (Павловић 2 1993: 335). Ноћ је доминантан семантички знак, а време симбол човекове (не)моћи да оствари комуникацију са светом изван себе:

„Почива дуго, без иједног покрета, но не може да заспи [...] више због сазнања да је неко све то доживљавао исте године када је и он боравио у овом крају на студентској пракси... Ко је тај младић? Одакле је? Шта му се догодило?“ (Павловић 2 1993: 297)

У *Дневнику непознатог* је стара, добро позната, техника пронађеног рукописа. Срба Игњатовић је коментарише на следећи начин:

„Ни ‘мотив нађеног рукописа’ није нов. У бајкама се углавном проналази оно за чим се трага, и то пресудно опредељује даљи ток, ‘судбину’ јунака. Налажење, случајно задобијање и добијање на поклон – ‘волшебног средства’ или ‘помоћника’ – по Пропу се реализује у устаљеној схеми. То значи да нађено ‘волшебно средство’ служи остваривању претходно истакнутих циљева. У *Дневнику непознатог* то није случај, иако је ‘нађени рукопис’ коришћен као даља мутација бајколиког ‘волшебног средства’.“ (Игњатовић 1981: 137–138)

У случају тог Павловићевог романа Игњатовић посматра технику пронађеног рукописа у функцији умножавања наративних нивоа како се, модерном техником, „декомпоновао модел реалистичке наратије“ (Игњатовић 1981: 137). То види као прву функцију, али наглашава да постоји и друга, која се односи на могући начин скраћивања и сажимања експозиције. Павловић хоће „да пречицом зађе у жељено средиште, централни ток властите приче. У *Дневнику непознатог* ипак није избегнута извесна стереотипност тог поступка“ (Игњатовић 1981: 138).

У *Дневнику непознатог* остварује се и техника прстеновања прича. Јуриј Лотман у књизи *Структура уметничког текста* појам оквира сагледава као суштинско питање везано за сам ентитет уметничког дела. Оквирни приповедач припада свету фикције, његова је основна функција да обезбеди „истину“ унутрашње

приче, што се у традицији српске реалистичке прозе остваривало најчешће кроз постојање двоструког приповедача у првом лицу (Милосављевић-Милић 2008: 109). Павловић је избегао технику двоструког „ја“ као опцију за интензивирање „једне истине“. У *Дневнику непознатог*, као и у осталим фиктивним световима, водио се идејом да „истине постоје само у множини, никада једна Истина“ (како то иначе наглашава постмодерни роман) (Хачион 1996: 185). Особеност у овој новели није само дневник као интертекст, дневник-метатекст са функцијом аутофикције, већ и чињеница да смо у могућности да дневник непознатог младића ишчитавамо из перспективе Павловићевог дневника као прототекста и неке врста архитектста значајног у целокупном прозном стваралаштву. За овакво полазиште упоришну тачку пронашли смо у разговору, који је аутор водио са Михајлом Пантићем, забележеном под насловом „Свака креација је непослушност“:

„Тада, на Голнику, у болесничкој постељи, као и у Београду, у време опоравка, а нарочито у селу Вратарница у источној Србији, где од малих ногу током године проводим по неколико месеци, настаје десетак приповедака будуће збирке *Кривудава река* и роман-првенац²⁴⁰ *Опрљени*. (Њему после неколико, не богзнакако успешних преграда, мењам наслов у *Дневник непознатог*.)“ (Пантић 1990: 196)

Судбински путеви писца дневника и његовог проналазача имплицитно су се укрестили у исприповеданом времену, а онда наставили да се рачвају у сопственим смеровима, да би се, законом бескрајног простора и кретања, поново пронашли у приповедном тренутку. Марко Недић сматра да је оваквим прстеновањем и композиционом раздвојеношћу подржана идеја сукоба два света, две свести, две стварности (Недић 2002: 128). О поменутој идеји, прецизно и плански, Павловић

²⁴⁰ У постојећим теоријско-критичким систематизацијама и тумачењима Павловићеве прозе, *Дневник непознатог* дефинисан је као новела, а видимо да је аутор имао другачију жанровску оријентацију. Истакли смо већ да би се о жанровској проблематици могло полемисати. Оквирна прича садржи све препознатљиве новелистичке одлике: омеђеност времена и простора дешавања радње, концентрација грађе, један доминантни карактер, амбијенталност и атмосфера, психолошки набој. Метафикција, дневник – интертекст обухвата догађаје и ликове из ширег временског оквира, од 16. октобра 1949. до 13. априла 1951. Поред централне судбинске приче непознатог младића, прате се и неки животни тренуци споредних ликова. У позадини је и шира друштвена слика обојена политичко-идеолошким диктатима.

оставља запис у *Изгнанству I*, који ће нам, функционализован као прототекст и архитект, помоћи у разумевању садржаја *Дневника непознатог*:

„12.V 1957.

Требало би решити (не размишљај у ком виду) проблем владавине здравих над болесним, њиховог угњетавања и тираније (све нечујно и тихо, индиректно и дискретно).

Амбијент: санаторијум у шуми, одвојен од људи.

Личности: 1) нападачи: лекари и особље, њихови нагони и егоизам...

2) болесници (у одбрани): инфериоритет, вечите наде у ‘друго’, тиха подмукла борба за немогуће (кроз свакодневне ситнице), самоубиства и сексуална дезертерства – као одступања од неминовног удруживања (слабијих) у борби за (психички!) опстанак.

Радња: нема је.

Композиција: једноставна, праволинијска (размислити о томе).“

(Павловић 1 1999: 289)

Одабрани цитат сведочи да је Павловић озбиљно компаративно сагледавао два света и очигледно имао првобитну намеру да они остану непомирени. Дневник сведочи о болести која из корена мења живот, али и свест непознатог младића. Вероватно је Павловић ипак одустао од идеје да у лекарима и болничком особљу буде отелотворен супарнички свет. Из низа догађаја у дневнику види се да лекари, болничко особље и болесници деле терет изолованог, и са смрћу увек суоченог, санаторијумског живота²⁴¹. Тамо, изван тих зидина, где влада правило јачег (односно здравијег) леже корени свеколике тираније и дискриминације. На то нас снажно и потресно упућује сцена разговора између деде болесног младића и оца девојке у коју је младић заљубљен:

²⁴¹ На пример, када учествују у заједничким прославама, игранкама, када муњевито и трезвено реагују на изненадна крволиптања, када у било које доба показују спремност да лично превале пут како би донели крв за унесрећеног и угроженог пацијента, најзад, по описаним погледима болесника упртих у њихова спаситељска лица.

„‘Не размеђи се унуком’, обраћа се моме деди, и наглашава: ‘Цело село зна шта му је! Одговори: шта је читаво лето радио у Београду?’“

„‘Кад се вратиш кући’, виче сагибајући избраздани врат, ‘кажи му да се више не млати око Љубице – не правим ја децу сваку ноћ! Оно што гајим, ‘оћу да остане здраво!’“ (Павловић 2 1993: 287)

Исповест младића коме се за време студија у Београду открива тешко обољење плућа, у суштини је Павловићева исповест. Могућа је вишеструка компарација сдржаја из *Дневника '56/'57/'58* са књижевним садржајима. Овај текст („реални дневник“) претходи књижевном дневнику, али је објављен тек 1999. „Дневник непознатог“ објављен је 1965. и када на првом месту упоредимо реално време вођења дневника и фиктивно новелистичко време, схватамо да се времена у извесној перспективи укрштају, као што се укрштају и перспективе из оквирне фикције и интертекста аутофикције. Павловић је 28. V 1956. године забележио да је пре пет-шест година (од поменутог тренутка) направио скицу за ову новелу, дакле негде 1950. или 1951. године, а болест непознатог младића и сви његови дневнички записи смештени су управо у 1950. и 1951. годину. Тако нам је прототекст/архитекст наметнуо ново ишчитавање, упозоравајући нас на неизоставност литерарне комуникације међу текстовима. Покушаћемо да на основу неколико експлицитних примера осветлимо токове тог међутекстуалног дијалога.

Дневник '56/'57/'58 насловљен је као *Изгнанство I*. Необичан и необично поетизован наслов да се означи идеолошка и естетска напетост коју је Павловић својим делима изазивао у културној јавности, али и да се означи пут самоспознаје.²⁴² У предговору, Боро Драшковић упућује будућег читаоца на разлоге Павловићевог писања дневника, а о разлозима је, без потребе да се било шта шифрује, аутор размишљао често, те су се одговори могли наћи и у самом дневнику. Први и изворни разлог је „оставити свој траг“ (Драшковић 1999: II) док (ил)и након оног што чинимо

²⁴² „*Изгнанство, Испљувак пун крви, Флогистон, Белина сутра, Diarium, Трагови бога Марса* (који чекају издавача)... шест чинова *самоспознаје* како је писац *Давних година* назвао свој пут кроз живот и уметност, обликован и протумачен дневницима. Извесно је, у дневницима су, као и у филму *Триптих о материји и смрти*, извори и референце за свеукупно његово дело.“ (Драшковић 1999: III)

и живимо, као што то, и према законима природе, чини дивљач. Драшковић, даље, даје једно запажање које је у потпуном сагласју са будућим компаративним примерима које смо намерни изнети:

„Изгнанство’ пише ‘ослушкујући тектонске поремећаје у свом телу нагриженом болешћу и у свом духу затрованом вером од које се морао спасавати.’ Силе које га вуку дневнику су пораз и очајање: хартија постаје исповедаоница.“

(Драшковић 1999: IV)

Дневник је сила којом се одржава стање свести, „тестаментарни документ о себи“ (колико свест од живота може да захвати и зато је сваки дневник у домену аутофикције) и, на крају, „Павловић дневницима своје способности држи на окупу“ (Драшковић 1999: IV). Павловићеви јунаци, аутори дневника, експлицитно изражавају стваралачку мотивацију, што је случај и са непознатим младићем:

„Пожелех да и даље водим дневник, иако знам да ми се таква жеља јавља само из страха да не подлегнем равнодушности и чекању.“ (Павловић 2 1993: 310)

У *Изгнанству I* сачувана је историја ауторовог односа према немилој судбинској чињеници да је трајно обележен опаком болешћу. Болест узима данак у виду наметнутог одрицања од животних циљева: „Сећам се, била је то интимна заклетва: живети као Кафка, радити као Балзак“ (Павловић 1 1999: 569). На први поглед, радосно окончано малтретирање око служења војног рока одлуком да је ослобођен, због обостране активне туберкулозе плућа, полако и сигурно добија размере силе која озбиљно угрожава егзистенцијалну равнотежу:

„Прво крварење избацило ме је из егзистенцијалне равнотеже, а нередовно студирање и многи други чиниоци утицали су да сам се попут пужа увукао у себе.“

(Павловић 1 1999: 128)

„Туберкулоза је страшна болест, јер се једино лечи одрицањем од живота и од рада.“

(Павловић 1 1999: 145)

У новели, непознати младић мора да прекине студирање и врати се у завичај због опасне болести плућа. Болест преусмерава животни ток, постаје опсесивна тема и растресајући животну енергију битно помера тачку свести из које следи рецепција стварности. Померање те тачке видљиво је у неуобичајеним прецизирањима тренутака настајања записа (идентичних за прототекст и интертекст), тако да иза датума следе одреднице: *поподневна белешка, вече, јутро, ноћ, јесење поподне под кошавом* и слично. Оно што иначе здравом човеку промиче, болестан у целости обухвата фокусом и прецизно и стрпљиво, бележећи детаљ по детаљ,²⁴³ брани илузију заустављеног тренутка и одложеног коначишта.

У санаторијуму страх, несаница, јауци, вреле постеље и измучена тела сапатника рађају сумњу да ће се из тунела немоћи икада изаћи. Најтеже су ноћи, али ни зора не доноси олакшање, мрак је опште стање (отуда се младићев дневник отвара и затвара ноћним амијентом):

„Пред зору, када свежи поветрац зађе и у нашу пећину пре него што упале котларницу и отровни гас настави да нас трује, стропоштам се у тежак сан – чини ми се да се бунило наставља и кад отворим отекле, крмељиве очи, којима око себе видим само грозоте. Тада, у тим тегобним тренуцима, учини ми се да се никада нећу ишчупати из овог глиба. Да ћу сатрулити. И распасти се, попут гњиле диње.“
(Павловић 2 1993: 247)

Осећање безнађа уписано је у Павловићеву свест катастрофалним догађајима из 1954. године (крварења из плућа, неминовност хоспитализације), а транспоновоано и материјализовано у запису из 1956, да би коначну, семантичку димензију, добило у фиктивном дневнику. Опис болничке собе 26, несносна врућина и смрад из

²⁴³ Такви су младићевии описи сеоске свакодневице, готово сведене на риталну препознатљивост: „Деда из лонца вади паприке – хладне су и влажне од јутарње росе. Погачу ломимо на четири дела. Комађе замачемо у дрвени заструг са ситним сиром. Приносимо га устима и заливамо комовицом [...]“ (Павловић 2 1993: 279)

„Мати се у сумрак враћа из градине. Пење се на кош, круни лањски кукуруз и лук сплиће у венце. Пред вечеру залива цвеће – не даје да јој помогнем. Вечерамо рано. Лежем.“ (Павловић 2 1993: 281)

котларнице у непосредној близини, мучно путовање до Голника, све је, идентичним редоследом, пренето (из радне собе 26 у фиктивну собу 302), и на неки начин поново преживљено у дневнику књижевног јунака. Поменути садржај дозвољава да повезујемо прототекст са метатекстом, односно интертекстом, као и да дубински сагледавамо везу између Павловића у улози прототипа и његовог фиктивног јунака. Обојица су „типизирани“ на идентичан начин – болешћу, скученим егзистенцијалним простором и жудњом за распламсавањем утрнуле делатне виталности:

„Но ми из санаторијума, предати на милост и немилост судбине, нисмо били јаки. Међутим, били смо веома усамљени. Никада нисам осећао већу жудњу за повратком међу здрав свет као тада, у месецима проведеним у лежању, досађивању и испразним разговорима.“ (Павловић 1 1999: 129)

„После вечере људи излазе напоље, огрнути дебелим капутима. Удаљавају се без журбе: немају ни посла, ни обавеза, ни циља. Лица су им бела; око очију носе трагове умора као фабрички радници или рудари после изласка из јаме.“ (Павловић 2 1993: 306)

Какав парадокс живота у који је човек бачен: не чинити ништа, а бити уморан, бити на смрт уморан! У свом дневнику, ношен притиском страха и неизвесности, Павловић дисовским доживљајем и реториком заговара дијалог са будућим књижевним дневником о човековој позицији у свету:

„Голи и сами дошли смо у изгнанство. У њеној мрачној утроби ми нисмо знали лице наше мајке; из тамнице њеног тела дошли смо у неисказану и несаопштиву тамницу овог света.“ (Павловић 1 1999: 148)

Описи мучних чекања на рендгенска снимања, или у испарењима испред лабораторија, санаторијумско сивило са тешким задахом крви и смрти, цела та поражавајућа слика живота присутна је и у *Изгнанству I* и у *Дневнику непознатог*. Павловић је имао потребу да у својим записима дочара ове мучне ситуације и слике простора у којем се човек дефинитивно осећа пораженим. Урбани начин живота по

себи подразумева удаљавање од природе, дакле, човека од себе самог, али болнице, санаторијуми и чекаонице представљају „врата од утробе“ пакленог понора, место где се свака илузија о повратку неповратно гаси. Ево још једног примера за успостављени континуитет између дневничког прототекста и метатекста:

„Стајали смо иста ова средовечна госпођа и ја у реду, обамрли од чекања, од оног убиственог, монотоног и неизбежног чекања и бесциљног лугања погледа по зидовима, шалтерима, пљуваоницама и свим лицима као да међу њима нема никаквих разлика...“ (Павловић 1 1999: 450)

„Пред рендгеном седе оперисани, наређани један до другог, танких вратова и тела замотаних у плаве сомотске мантиле. Дан се напорно провлачи кроз млечно стакло светларника – чекаоница личи на канализациону цев. Чучимо уза зидове, непокретни као олињали орлови и стрпљиви као корњаче.“ (Павловић 2 1993: 304)

Горки искуствени талог није остао само у слици болничког простора у којем дотрајава самртнички колектив, пренео се и на емотивни и психолошки ниво. Павловић у дневник уноси писмо извесној девојци Ш. које је, за време боравка у санаторијуму на Голнику, послао након што су сва његова писма пријатељима остала без одговора. Нешто мало комуникације са њом (једно писмо и један обилазак) и то је све, а ипак довољно да се изнедри будућа прича о чежњи непознатог младића према једној Љубици, која у новели остаје потпуно апстрактна, јер нема њеног портрета, појаве, гласа, било какве реакције на чекања и писма. У дневнику непознатог младића има само наговештаја о писмима Љубици, читаоцу није дата могућност да урони у интиму преписке, тим пре што млада жена не одговара на послата писма. Унето је, као интертекстуални сегмент, писмо пријатељу Младену. То је писмо нека врста парафразирања догађаја који је већ описан. Наиме, репетитивно је предочен младићев повратак кући након што му је први пут утврђена дијагноза и пошто је „залечен“. Први опис је део дневничке наратије испуњен нестрпљењем и узнемиренешћу, други је у писму и није предочен као догађај, већ више као широка и богата слика. Доминира пејзаж, наглашена сензибилност, боја и мирис. У ретроспекцији, лирско је у замаху, завичајни простор персонификован, идеализован и

идиличан, а осећај младића повратника при сусрету са драгим му пределом – експлозиван: „Не знам има ли ишта упечатљивије од клисуре под Ребром после кише... Али било ми је дошло да кликнем попут орла, ту, насред пута. А и да заплачем“ (Павловић 2 1993: 283).

Осим имплементације писма као парадигме неуспелог покушаја комуникације са извансанаторијумским светом, дневник-прототекст и дневник-интертекст остварују литерарну комуникацију цитирањем идентичних Аполинерових стихова:

И бледа им беху лица

И јецаји њини сломљени и неми

(Павловић 1 1999: 148), (Павловић 2 1993: 318)

Лирски сегмент добија улогу везивне грађе са семантичким предзнаком, мултипликовани жанрови (новела, дневник и лирска песма) и умножене ауторске позиције (писац новеле, писац дневника, писац књижевног дневника и песник) јесу једнообразни „откуцаји“ човековог страха у немоћи и усамљености. Коју год форму да им дате, каквом год гласу да их препустите – они имају исти ритам.

Човек, па дакле и уметник, тежи да оствари континуитет духовног искуства како би олакшао живот као непрекидну борбу. Зато је, кроз сусрет са литературом, у нопходном дијалогу са веродостојним носиоцима тог искуства. Павловићеве дневници су акумулација сусрета са литературом, помињу се многобројни аутори и наслови, преносе обимни цитати, све са циљем да остане траг о том интимном духовном искуству у које се уписује лично сазревање и духовно јачање. Тако и анонимни младић апострофира своје литерарне узор, идентичне онима што их налазимо у прототексту: *Село* Ивана Буњина, прозу Михаила Лалића:²⁴⁴ „Читам *Свадбу*, роман Михаила Лалића: какава лепота, какав занос, каква снага! Ода револуцији и борби за слободу“ (Павловић 2 1993: 259). Често, понесен лирским

²⁴⁴ О прози Михаила Лалића Павловић ће се у више наврата у дневницима изјашњавати. Лалића сматра великим мајстором наратије у којој је дијалог успео да оствари свој највиши смисао и сврху: „Постоји проза у којој дијалог нешто значи – не мислим на њено ‘садржајно’ значење, већ на ‘музичко’ ако тако нешто може да се каже. То су дела Михаила Лалића.“ (Павловић 2 1999: 136)

узорима и неком особеном унутрашњом динамиком, Павловић преводи своје мисли у готово строфичне формулације, нижући кратке и лапидарне реченице. Ту врсту умећа динамизирања приповедног ритма допушта и својим јунацима:

„22. октобар

Умор.

Спавам по цео дан.

Довече ћу поново у заседу.“ (Павловић 2 1993: 292)

У аутофикцији анонимног младића део приче везан за партијске активности и учествовања у „чишћењу терена“ има двоструко значење. Експлицитно, лако уочљиво значење везано је за мотивацију развијања даљих здравствених проблема: у тежњи да се врати животу и прикључи друштвеним токовима, да га примете и признају, упушта се у опасну авантуру ноћног лова на „непријатељске елементе“ и „чишћење терена“, ношен мишљу да „људи носе у себи не само вапај за опстанком, већ и крик којим се доказују да су људи“ (Павловић 1 1993: 267). Ту га, уместо метка, дочекује влага хладних шума, напор и умор после којег повратка више нема (сем у санаторијум):

„Уз кичму ми пуже језа – затеже кожу као осушено туткало. Запаљени колутуи врте се пред очима; зној ми роси чело. *Али ја задовољан послом који смо обавили, на то не обраћам пажњу...*“ (назначила Д. В.)

„Пљујем под ноге и видим да је испљувак крвав: црвена мрља у прабини – као мало амебоидно тело. И као да поседује магнетну моћ, не дозвољава ми да кренем даље. Падам на колена ослонивши се длановима о друм. Гледам *своју* крв.“ (Павловић 2 1993: 293)

Предочени одломак указује на бифункционалност описаног догађаја. Колико је извесно трајно погоршање здравственог стања, толико је у позадини ове приче истина о идеолошким лутањима и партијским исцрпљивањима самог младог Павловића:

„Не стидим се да кажем да сам некада веровао. И поред свих флека на друштвеном профилу, био сам чврсто убеђен да су то тренутне неминовности. Међутим, с временом, заблуде су отпале као мокре пелене и ја сам данас сам. Отцепљен сам јер сам ‘прогледавши ослепео’ – како то каже Тома Марковић.“ (Павловић 1 1999: 162)

Павловић је као своју другу болест доживљавао дух затрован слепом вером у идеале непосредне поратне стварности. И од ње се морао спасавати, а дневник је, као и његовим књижевним јунацима, био нада и средство за спас: „Пораз је сила која ме враћа дневнику“ (Павловић 1 1999: 524). Зато су од значаја многобројне медитације о различитим темама егзистенцијалне, духовне, друштвене и поетичко-стваралачке природе, које чине крвоток међутекстуалног дијалога. То је начин за одржавање основног циља сваког људског бића и његових активности: „остати што дуже у стању свести“ (Драшковић 1999: V).

У новели (или краћем роману) *Дневник непознатог* слике умирања и лешева носе значења у која се уписује дубља драма људског страдања, драма спорог и болног дотрајавања, када се са избацивањем крвавог испљувка избацује илузија о сопственом здрављу. Страх преузима контролу над људским умом: „Страх ме је од себе, од зидова, од мисли, од огледала, од туђих погледа“ (Павловић 1 1999: 524). Од бола и страха свет добија пурпурну боју, сваки предмет поцрвени од огња „који сагорева очне јабучице“:

„Црвени канделабри. Црвен бронзани споменик. Уплаших се – отворих очи: кроз кестеново лишће погледах у црвено небо. Био сам свестан да није тако. Али црвени облаци притискали су кровове града. Киша ће – црвена.“ (Павловић 2 1993: 296)

Из страха, или због њега, рађа се „спасоносна“ мисао о самоубиству, која ће се као вапај наћи у Павловићевом дневнику: „Али, ближи се моје ишчезнуће и сумануто помишљаам на самоубиство опредељујући се за револверски хитац у слепоочницу“ (Павловић 1 1999: 452). Иста мисао транспонована је у новели кроз наративну сцену

о болесници која покушава да одузме себи живот, али пиштољ је укочен и „случај“ поново односи превагу над човековим свесним чином.

Дневник непознатог младића завршава се сликом усамљене капеле унутар које светлост пада на распетог Христа што се увија од бола. У новели је ово друга ситуација са фокусом на Христов лик. Прва је у младићевој идентификацији када му се деси „први испљувак“: „[...] чини ми се да то није моја шака, нити моја слана крв испљунута на длан, већ Христове раскрвављене руке са Гринвалдових слика“ (Павловић 2 1993: 294). Христов лик (религиозни мотиви су иначе неспецифични за целокупни приповедни опус) овде остаје доследно метонимијски знак за вечито људско страдање и трпљење. Пред младићем и његовим пријатељем из самртничког колектива, у ноћи, на раскрсници, стоје два пута и оба се губе у таму. Њихов ход је кретање без избора и воље, дешава се ћутке и у међусобном невиделу. Сигуран је само правац у којем се „љуља месец док бескрвна светлост баца са ограде оштру сенку преко глежењева, обухватајући их попут негви“ (Павловић 2 1993: 294).

Завршним сценама у *Дневнику непознатог* сугерише се потпуно извесно непомирење између света – здравих и болесних. Проналазач младићевог дневника у зору, притиснут животним обавезама пристиглим са новим даном, заборавом брише претходне доживљаје везане за њему далеки свет и туђу муку. Може ли човек да остави траг о себи и о животу уопште ако не остави траг о другоме, ако емпатије нема у свим видовима људског делања? Павловић је о томе размишљао и као уметник с оне стране света здравих, где се грудва времена отапа и као да бескрајно цури у бездану јаму. Учинило му се да „траг живота изгледа недостижан као бедра лепотице из снова“ (Павловић 2 1993: 339).

Срба Игњатовић, слично нашем интерпретативном смеру, описујући симболичку и семантичку димензију тог прозног остварења,²⁴⁵ узима мотив *пута* и *раскрснице* као знаковно тежиште око којег се групишу структурни елементи оба наративна нивоа:

²⁴⁵ Срба Игњатовић *Дневник непознатог* жанровски дефинише као роман.

„Мотив *пута* и *раскрснице* јавиће се и у уметнутој фабули, централној фабули, у ствари. Биће реч о путу чији смисао није наслутив, као што и централна фабула прати извесно збивање са смислом по себи. То није коначни смисао – а видели смо да ни збивања обухваћена дневником немају одређени циљ. Дневнички записи се једноставно прекидају. Исход романа добрим делом је у знаку ‘модерног мита’. [...] Уколико роман има значењски исход, тај исход је *заборав*.“ (Игњатовић 1981: 139)

Новелом „Дневник непознатог“, која спада у рана краћа приповедна остварења, Павловић уобличава неколико будућих поетичких императива. У њој се, а доследно и касније, не напушта традиција реалистичког казивања и „стварносног“ приказивања слике света и човека у њему. Оствареном формалном техником наговештава се игра жанрова у којој аутор препознаје заводљивост стварносног приказа, те ће мултипликовани жанровски облици у даљем стваралаштву постати централно упориште (нарочито дневник и исповест). Такође, поменута новела указује на стваралачке тенденције померања жанровских граница и на рана Павловићева опредељења да ствара текстове разумљиве тек из перспективе сагледавања међутекстуалног дијалога. „Дневник непознатог“ је наговестио да ће формалне и композиционе иновације, инспирисане контекстом и неизоставном литерарном комуникацијом, бити највећи домет у прозном стваралаштву Живојина Павловића.

Дневник као романескно језгро (Аљошин дневник)

Казујући ја, не могу а да не говорим о себи.
Е. Бенвенист

Друго објављено Павловићево дело у које је уткан дневнички запис је роман *Лов на тигрове* (1988). Као у *Дневнику непознатог* и у овом случају дневник-интертекст носи суштинску романескну причу. Писци дневника могу се дефинисати као метадијегетички приповедачи, а дневнички текст као аутодијегетички. Заједнички им је, такође, мотивациони аспект „пронађеног рукописа“. У *Дневнику непознатог* оквирни приповедач не показује тенденцију да „објективизује“ свет пронађеног дневника, само у неколико наврата, када прекида читање, коментарише прочитано, или свој доживљај у односу на прочитано, не удаљавајући коментар из сфере интимног и субјективног. То, међутим, није случај са другим романом, где оквирни приповедач, из позиције приређивача и редактора, врши извесне интервенције у форми наративне фусноте са циљем „објективизације“ и доминације над „истинитошћу“ приповести.

Аљошин дневник је аутофикција сложеније структуре од дневника непознатог младића. Сложеност је постигнута особеном наративном техником, богатством интертекстуалних варијација и садржајно-семантичком повезаношћу са другим прозним остварењима. Догађаји из дневника везани су за период знатно после 1968, године побуне студената, где се као актер нашао и Аљоша.²⁴⁶ Та година је историјска темпорална међа, један од битних узрочника унутрашње трансформације јунака. Тек

²⁴⁶ Треба истаћи да је Павловићев *Испљувак пун крви* читав том дневничких записа посвећен том историјском догађају. Он је ризница хронологије дешавања и актера, збирка сцена, кретања, одлука и описа крвавих обрачуна. Дела су му спаљивана и забрањивана, све до 1990, када је први пут постао доступан читалачкој јавности. У обједињено издање Павловићевих дневника у 6 томова (као том 3) улази 1999. године и поново 2008. у издању „Службеног гласника“. Интересантно је да ниједан од „књижевних дневника“ није обухватао причу о 1968. години. Чак ни Аљоши Јотићу, јунаку који понајвише носи печат размишљања и делања Павловића, осим чињенице да је био учесник и сведок дешавања, није дат литерарни простор који би, кроз записе, апсорбовао ова искуства.

после ње може да се искаже суштина Аљошине природе, мада се чини да је у *Лову на тигрове* студентска побуна само споредан информативни мотив.

Аљошини записи делимично прате законитости жанра дневника. Рукопис остварује извесну хронологију догађаја, али се садржај мистификује недостатком прецизног одређења године, празнинама (белинама) у тексту и недатираним сегментом какав је обиман запис о мрком медведу, преузет из псеудоизвора – *Енциклопедије лова о мрком медведу*. Примедба приређивача у фусноти преузима својство ауторитативне свести, али не „попуњава“ белине, већ интервенише тамо где је неопходна контекстуална информација.

Основно је питање који су то структурни елементи у Аљошиним белешкама који се могу посматрати као романескни. Садржај дневника има своју причу, дакле има своју фабулу, у могућности смо да је кратко дефинишемо: Аљоша ради као конобар у планинском хотелу, упушта се у еротске авантуре, пије, дружи се са појединцима али живи изоловано; долази филмска екипа, Уча му нуди посао сценаристе, Аљоша пише сценарио, филм се снима, Аљоша пише роман, све време незаконито лови, гоне га, на крају Аљоша једне ноћи нестаје. Хронотопско одређење за ову причу такође указује на озбиљне романескне намере. Време радње метафикције, односно дневника, обухвата петнаест месеци, од 4. јануара једне године (енигму одређења године одгонета приређивач у „Прологу“)²⁴⁷ до 7. априла наредне године. Уз датум, честе су одреднице „поноћ“ и „вече“, када Аљоша најчешће записује оно што се већ десило, тако да су дијегетичко време и време приповедања у извесном дисбалансу.²⁴⁸ Простор је широк (реална и фиктивна географија и топографија) – од планине Голеш и екстеријерских сцена и пејзажа Источне Србије, села Зјапине, Врановца, Београда, па све до ентеријерских сцена ограниченог људског деловања – хотелски простор, Аљошин забран, рудничка јама.

²⁴⁷ Глобус је приређивач, али и сведок догађаја из дневника, па му та искуствена димензија олакшава да на основу контекста збивања и познатих података одреди прецизно годину: „На основу познатих података које је Аљоша Јотић уписивао у дневник – снимање филмова *Тимочки смо млади партизани* и *Ударник*, појава медведа на брду Бездет изнад Зјапине, ‘контрареволуција’ на Косову – лако је закључити да су се странице дневника исписивале 1981. године.“ (Павловић 2 1993: 13)

²⁴⁸ Према Женетовој дефиницији, постоји „време онога о чему се приповеда“, „време означеног“ или „време приче“ (дијегетичко) и време приповедања – псевдовреме приповедања, јер наративни текст као текст не постоји у времену, већ само у простору. (Наведено према: Андријана Марчетић 2004: 110)

Свет Аљошине животне приче посебним чине наративна техника и изузетна унутрашња ритмичка организација. Приповедни сегменти оплемењени су развијеним дијалозима, учесталим наративним паузама (лиризовани и персонификовани пејзаж, рефлексije на различите теме), као и уметнутим разнородним текстовима и фотографијама. Нарочито је интересантан поступак уметања фотокопије текста о начинима лова у рукопис. Приређивач у напомени наглашава да је „белешка нађена на посебној хартији исцепаној из ђачке свеске, написана је од стране Аљоше Јотића својеручно и спајалицом причвршћена за приложену фотокопију“ (Павловић 9 1993: 212). Реч је, у ствари, о Павловићевом рукопису и о још једном идентитетском поигравању између прототипа „типа“, односно јунака.

Унутрашња динамика дневничке приповести остварује се и кроз композициони след наизглед самосталних наративних целина. Петнаест месеци једног живота, као петнаест потенцијалних књижевних и животних поглавља, исприповедано је неуједначеним ритмом. Догађаји и догађање у неким месецима су минимализовани, или анулирани, па су заступљени само доживљаји и осећања сведени на 2 до 4 записа (август, новембар). Са друге стране, неки месечни записи су толико учестали, да их има 14, 15, чак и 16. Приповедачка динамика се не остварује само на месечном плану, већ и на дневном. Запис од 20. априла садржи 8 догађаја хронолошки предочених готово у једном даху. Неретке су ситуације када се Аљоша дневнику враћа у више наврата у једном дану. Онда користи ближе одреднице: *1. април касније*, *4. април око подне* и сл. (Павловић 9 1993: 58, 68). Најређе су одреднице које дефинишу и време и место: *16. април (Београд, 02 h 30')* или *17. април (Голеш, хотел „Дијана“)* (Павловић 9 1993: 71, 81). Када се то деси, писац је углавном „присиљен“ на присуство других људи:

„14. април (у возу)

Прекидам бележење. Сав овај смрдљиви народ буљи у мене као у чудо зато што ‘пишем’. (Као да је писање срамотна радња попут пражњења црева!)“

(Павловић 9 1993: 71)

Записи варирају од једне реченице, информативног или рефлексивног, па чак и гномског карактера,²⁴⁹ преко оних какве смо имали прилике да „виђамо“ у Павловићевим дневницима – готово „строфованих“,²⁵⁰ па до широких наративних целина са развијеним дијалозима и дескрипцијама. Такође, честе медитације о стваралачком чину и природи уметности (филм, роман) компоноване су двоструко: као сегмент у наративној целини или као потпуно аутономни запис, какав је следећи пример:

„29. септембар

Питање, које се не сме губити из вида: имају ли поређења смисла (‘згрбио се као покисли пас’)? Рећи: ‘нешто је налик на’...или: ‘био је брз као’... значи признати да не верујеш у сопствену слику, и да ти опис нема праву снагу – ослањаш га о поређење као што се хроми човек одупире о штаку. (Ипак, не знам да ли ћу моћи да их мимоиђем?)“ (Павловић 9 1993: 152)

Наведени структурни елементи Аљошине приповести обогаћени су још продубљеним односима између писца дневника и ликова у њему. Ти односи су различито функционализовани: однос са Учом који треба да рационализује актуелне друштвене намете, однос према Болету Прчу синхронизује уметнички чин и самоспознају, разговори са Вуком разгрћу талогу непознаница из прошлости и Благојев лик, Тијана провоцира тамну страну Аљошине мушкости и сл. Сви ликови

²⁴⁹ „6. јуни: Самоћа је неподношљива само ако си је свестан“ или „30. јуни: Бити сам на свету – шта то значи?“ (Павловић 9 1993: 121)

²⁵⁰ „7. јули

С напором се лаћам пера.

Све ми је теже да пишем.

Ничему не видим смисао.

(Ни дневнику)“ (Павловић 9 1993: 126)

су обликовани из фокуса аутора дневника, подређени и обележени актуелном ситуацијом и тренутком, али због неких од њих аутор мора да посегне за садржајима из прошлости, како слика о њима не би постала разливена (Уча, Вук Бабић).

Значајни простор који је у дневнику дат Учи могуће је разумети из два мотивациона аспекта. Први аспект, препознатљив и у неким циничним Аљошиним опаскама,²⁵¹ одржава садржајни континуитет саге о Јотићима. Благоје Јотић је узрочник Учиних послератних страдања, а причом о необичној судбини младог сценаристе Ненада Буцала,²⁵² о којој расправљају Уча и Аљоша, припрема се наративна позадина за будући роман, *Вашар на Светог Аранђела*. Ту улогу преузима и наративна фуснота, опаска приређивача, којом се додатно и вишеструко умрежава свет *Лова на тигрове* са светом романа у најави. Учин лик је тако развијен да његово „знање“ (уз интервенцију и Вуковог знања) може да повеже мозаичке коцкице приче о идеолошком и егзистенционалном разилажењу браће Јотић. Жућа му је близак, брат по муци, Благоје је њихов заједнички крвник. У Учи је димензија патолошког произведена као неизбежан чин након голооточких мука, што се јасно види из чињенице да се зблжава (бирано и циљано) са децом својих крвника²⁵³ под некаквим изговором професионалне неминовности. У оствареним „пријатељствима“ сублимира „мртве душе“ које су му „остале дужне“ и у привидној и искривљеној

²⁵¹ Почетак „сарадње“ Уче и Аљоше накривен је сенком прошлости, коју Уча наизглед игнорише и потискује, а Аљоша форсира: „Пада ми на памет: можда очекује да уз моју помоћ сазна о мом оцу нове чињенице. Очигледно, покојник га више узнемирава од покојниковог потомка) [...] Јасно ми је: мој ћале га је послао на Голи оток – зато ме не оставља на миру. (То, да је ИБ-овац, сазнао сам јутрос, у Врановцу, од Соње. Она је то чула од Вука).“ (Павловић 9 1993: 20)

²⁵² И тој причи, као и многим другим, посредно или непосредно, кумује Благоје Јотић, о чему ће Аљоша изрећи следеће: „Оно, преко чега је Ненад Буцало слепо прелазило, пошто у то није хтео да поверује: да је ванбрачно дете једне учитељице из Сиокова којој се изгубио сваки траг, и једног удбаша који је у пролеће хиљаду деветсто четрдесет и пете погинуо у хајци на неког четника – била је то акција коју је предводио мој отац.“ (Павловић 9 1993: 34) У приповедном смислу, овај сегмент приче је пролепса, јер ће се развити тек у роману *Вашар на Светог Аранђела* (1990), догађај припада прошлости, али прича о њему ће тек бити испричана.

²⁵³ Овде није у питању само врли труд да задобије Аљошино поверење, то исто је чинио и са ћерком Стевановића који је био професор етнологије и један од оних што му је остао „дужан“, па је Уча и у том смеру развијао своје „пријатељство“ са младом глумицом: „Па ето, упознали смо се на Голаћу. Био ми је собни старешина... А ти знаш кога су постављали за собне старешине. И какву су моћ над нама, бојкотованом бандом, имали... Да ти је стриц Жућа у животу, он би о *чувеном научнику* могао да прича много више и импресивније од мене: Жућа је ‘етнолошка истраживања’ искусио на својој кожи боље од свију нас, који смо, заједно с *научником*, спавали у истој бараци...“ (Павловић 9 1993: 99)

„професионалној“ доминацији наплаћује у мрвицама дуговања за своју раскомадану душу. На Аљошину запитаност како је могуће „прећи преко свега“, Уча одговара:

„Прешао сам. Али нисам заборавио – ни батине, ни самице на коти 101: он ме је пријавио иследнику када сам тихо, да чује само Жућа, казивао Гундулићеве стихове *Тко је гори доли иде, а тко доли...* и тако даље... Ја сам ти, Аљоша, постао колекционар: сакупљам своје мучитеље као Чичиков мртве душе – од њих формирам јединствену колекцију на свету: колекцију *пријатеља*, ха, ха, ха!“
(Павловић 9 1993: 100)

Други мотивациони аспект везује се за Аљошин лични однос са Учом, за размишљања о уметности и уметничком делању у једном компаративном замаху. Учин лик формиран је индиректном карактеризацијом, најсликовитије пројектован у саодносу са члановима „Призма филма“ и дијалозима са аутором дневника. Првобитно Уча сматра да је Аљоша његово лично откриће и даје себи слободу да управља потенцијалима Аљошиног талента, до те мере да преузима улогу психотерапеутског заштитника:

„Посматрам те, Аљоша, све време од када сам на Голешу; гледам те и питам се: докле ћеш да изиграваш анархоидног свеца?... Паметан си момак, образован; мани се, човече, јалове крлежијанске побуне и глумљења разочараног интелектуалца! Перо у руке, па пиши! Ево! Прича, коју си ми испричао, душу је дала за роман! А ти...“
(Павловић 9 1993: 35)

Или, у одломку из Учиног писма Аљоши:

„Знам да се ти сад, у моменту читања, цериш са циничним сладострашћем, спреман да уз огромно душевно задовољство овај мој предлог извргнеш руглу. И то ме не би изненадило, јер си и сопствени живот (ма шта ти о томе мислио) обезвредио до минимума.“ (Павловић 9 1993: 42)

У сцени када генерални директор „Призма филма“ и остала богомдана филмска свита расправља о „идејној поруци“ будућег филма, према Аљошиној идеји долази се до једноумног закључка да сценарио треба прерадити, јер „ваљало би да се филм тиче револуционарних промена у југословенском друштву, а не било чега“ (Павловић 9 1993: 75). Аљошин дијалог са представницима „Призма филма“ је у суштини Павловићев дијалог са тадашњом „уметничком елитом“ која заговара искључиво идеолошки пројектовану једнодимензионалну уметност. Понуђени сценарио је „нечитљив“, јер обухвата две теме које се међусобно прожимају: тему самог филма и тему филма који се у филму снима. То, наводно, чини идејну поруку потпуно невидљивом, па се предлог одбија. Тако је млади аутор принуђен да из једног уметничког медија – филма, побегне у други – роман, како би остварио уметничку слободу. Неуморни и бунтовнички дух Павловића овде је имплицитно уписан, а *Лов на тигрове* је књижевна историја његове континуиране борбе да се освоје простори и облици за самосвојне стваралачке поступке.

Аљошиним очима виђен, Уча је парадигма поданичког односа, оличење амебоидног статуса „уметника“, подаништва тренутном идеолошком намету. Отуда су у његовом опису у више наврата поменуте „свињске очи“ као некакав „портретски реквизит“. Уча је онај неопходни контрастни елемент којим се продубљује лик писца дневника и истовремено сугерише снажна идејна порука о неслободама једног „савременог“ света, о чије се глуве стене разбија, расипа и неповратно губи сваки таленат:

„Нису то само два различита човека села да раде заједнички посао, па им аутор, карактеризације ради, копа природну раселину што одваја две индивидуе. То је, чини се, основна подела два типа уметничког рада уопште. Рад по плану и шаблону, и рад по интуицији, рад уз осећање за ‘непредвидивост’, рад ван конвенција, рад по правилима асиметрије којима се одликује живот, и Павловићево разумевање литературе. (Стојадиновић 2010: 292)

Аљошин дневник, као део прозног контекста о Јотићима, наставља да се бави питањима смисла револуционарних идеја, јер је та тема усудска за јотићевско семе, које из ње изниче, или се у исту у крви утапа. У складу са природно субјективном и интимном димензијом дневничког жанра и у овом случају питање револуције је питање идентитета и димензије једне породичне трагедије. Аљоша је заглаван у оно што је последица и одјек револуционарног чина у чијем најширем замаху је (зло)дело Благоја Јотића. Из разговора који Аљоша води са Учом на Калемегданској тераси развила се мисао о генерацији што је изгубила једини животни смисао у беспштедној игри између циља и средства. „Усређитељске“ намере деце револуције деградирале су свакодневном праксом отимачине туђих материјалних добара. Крволоци, којима се обезвређивала будућност „легионара светог комунистичког покрета“, будили су „моралне дилеме чије их је канцерозно бујање доводило на руб трагизма“ (Павловић 9 1993: 78). Зато Благојево самоубиство није последица већ и наслућени, једини могући спасоносни исход у свету који за спас не зна. У Аљошином дневнику само је скица и наговештај за комплексан и развијен портрет Благоја Јотића који ће уследити у два потоња прозна дела: *Расло ми је бадем дрво* (1988), када у улози хомодијегетичког приповедача слика времена студентских дана у Београду, и *Вашар на Светог Аранђела* (1990), где му се приповедачка улога (у форми аутопортретске усмене исповести наратору Ненаду Буцалу) додељује наизменично, у семантичком садејству са осталим приповедачким инстанцама.

У Аљошином дневнику може се препознати и модерна техника „лиризовања“ наративног ткива увођењем статичних мотива и метафоричних слика који носе предзнак „лутајући“. Мотив сна, функционализован у усменој и писаној традицији, у Аљошином дневнику је у свом традиционалном значењу манифестација потиснутог емотивног набоја. Сан је најдубља духовна семантема кроз коју се оваплоћује рекурзивна човекова природа. Аљоши није дато да разуме себе ван разумевања оца. Сва бекства од света завршавају се повратком оцу:

„Сањам оца (први пут откад се убио). Некако је крупнији и виши но што је у животу био. Стоји нада мном, гледа ме прекорно, окреће се и одлази. За њим, као облаци за гором, вуку се и лепршају пешеви његовог отрцаног габарден мантила.“
(Павловић 9 1993: 92)

Овај поетски запис носи најинтимнију Аљошину чежњу за заштитничким очевим ликом. У сну виђен као „крупнији и виши но што је у животу био“, отац је у једној метафизичкој димензији морално „прочишћен“ и стојећи заштитнички „над“ сином, гледа га „прекорно“. Само у сну поредак ствари добија свој природни смер, у стварном животу прекорни поглед ка оцу упућује син и у тој поремећеној породичној релацији налази се корен трагичног. Аљоша ни у сну, ни у стварности не успева да стигне до оца. У сновиђењу га јака растућа светлост спречава у томе, а у животу ће то бити блесак пуцња из пиштоља који је Благоје уперо себи у главу, а синовљев поглед некако као да само дотле може да допре, да се заустави „на петој плочици у другом реду одозго, с десне стране каде: плочица је испуцала, с косом рупом у средини пробијеном дубоко у зид“ (Павловић 9 1993: 100).

То је први метак којим је Аљоша мучен, други је у јеванђељу у цркви, где је Благоје извршио злочин над калуђерима. О томе му сведочи Вук Бабић: „Све то урадио је пијан, у годинама и у стању у којима си ти сада“ (Павловић 9 1993: 50). Поређење из којег израста, младости својствена, радозналост, али и несигурност, има оловну тежину:

„У искушењу сам да уђем у цркву и још једном бацим поглед на јеванђеље под стакленом витрином пробушено куршумом који је мој отац испалио из нагана *изблиза* (као и у своју лобању).“ (Павловић 9 1993: 60)

Религиозни знак као лирска семантема овде је употребљен у нетрадиционалном смислу. Постао је део једне гротескне слике у служби апотеозе општег бесмисла и апсурда живљења, а не спасоносни путоказ. Ходајући кроз дубоки

снег, натоварен богатим, крвавим уловом, Аљоша се креће простором са којим се чулно мимоилази:

„Као у Апотеози, на небу пламти сунчев зрак. Попут звука трубаља, сручује се на земљу, осветљавајући манастирску куполу и златни крст. Слика је нестварна, не траје ни колико два трептаја очног капка: удахнеш, издахнеш и – нема више илузије [...] било који циљ усред пустоши наједном губи смисао. И ја, уместо да сиђем у манастир, крећем ка шумаровој кући, у намери да се загрејем куваном ракијом, да предахнем, и с његовом женом, уколико шумар није крај огњишта, урадим оно што одавно нас двоје нисмо радили.“ (Павловић 9 1993: 195)

Овакве, и додатно натуралистичке и вулгаризоване сцене, неретко се критички посматрају као наративни сегменти без естетске вредности. У банализованом сусрету јунака са ставрношћу, у његовој сведености на ритам анималног зова, читалац (нарочито не онај претпостављени, класични) не може да препозна сврху приповести, њено уметничко, идејно или етичко поље. Када нема „никаких тајанствених процепа које треба попунити, јер је оно што видимо уједно и све што постоји о јунаку“ (Абот 2009: 214) и када ништа не ремети одређене моделе понашања (пијанство, блуд, агресија), пред нама је не тако маштовит и раван карактер. И тешко да све силе интимних дневничких записа могу да отклоне утисак једнодимензионалности и одсуства поенте. Осим ако је поента у одсуству поенте. Џонатан Калер наглашава да је „задовољство које пружају приче повезано са жељом“ (Калер 2009: 108), а овде бисмо остали запитани над Павловићевом жељом, или жељом читаоца. Можда је одсуство поенте истовремено и одсуство жеље, жеље за животом, жеље за лепотом, на крају, и жеље за истином. Аљошина аутофикција је једна, али не и јединствена, истина, и обликована на овај начин потенцијално дисјунктивна у односу на читалачка очекивања. Он често повлачи потезе, или реагује, на начин који се чини мало вероватним, у потпуној супротности од доличног, а вероватно и долично се здружују у само једном мерилу – мерилу прихваћене идеологије (Женет 1985: 105). Могли бисмо претпоставити да су његови поступци, али и целокупна Павловићева

проза, у супротности са имплицитном вероватноћом и без намере да се робује „мишљењу публике“ (Женет 1985: 107). У цивилизацијском сазревању духовне сфере симултано и опозиционо егзистирају анимални импулс и импулс за превладавањем анималног. Овај други тешко је препознатљив у Павловићевој прози, под уметничким „изговором“ да га „ветрови историје“ гасе и да је човек нејак и немоћан. Таква семантичка поља трпе највећи удар критике и остају у домену идејне замагљености.

На крају, ваљало би одгонетнути симболику наслова романа. Идеја о лову на тигрове је Глобусова и функционализована је као спона између унутрашњег фикционализованог сдржаја и његове оквирне манифестације. Референцијални интертекст – Бремов напис о тигровима, Аљоша у дневнику коментарише на следећи начин: „(Још један разлог за несаницу.)“ (Павловић 9 1993: 58). Тигар, недокучива и крволочна мачка, представља метафору, уметнички знак који сабира све опасности и опасне људе егзистенцијалног времена коме припада и Аљоша, истовремено оличава снагу и остварење жељеног циља. Свет је претворен у застрашујућу игру ловца и улова, а магијом метафоричности уметник указује на крхкост границе између ових инстанци. Ловац Аљоша истовремено функционише као потенцијални улов. Кад се од Аљоше тражи да одустане од првобитне идеје за филм, дакле да одустане од стваралачке а онда и од сваке друге врсте слободе, Глобус покушава да преусмери његову мотивацију:

„Хоћу да те упозорим на могућност да субјективни поглед није увек и цела истина. Разлози због којих учинимо неки корак [...] јесу скривени у коначном нашем, заједничком циљу’, прекидам га заједљиво. ‘А он је јединствена прилика да отпутујемо у Индију’.

‘Јесте’, смеје се зрачећи бистрином плавих очију. ‘Да би ти, Аљоша, уловио бенгалског тигра’.

Међутим, мени није до смејања. Мучи ме питање: зар морам издати себе да бих убио тигра? (То јест: је ли *част* цена за *лепоту* ?)“ (Павловић 9 1993: 125)

Тигар, дакле, виђен очима аутора дневника, симболише лепоту – лепоту победе и освајања слободе. Глобусове интервенције у том смеру су покушаји да се Аљоша измести из позиције поимања света као јаме грозоте и ружноће, да се у њему покрене укочени механизам људске жеље за лепотом. Жеља није довољна, она се подупире сталном потрагом за лепотом, јер је ова видљива али махом неухватљива.²⁵⁴ У традиционалној хијерархији, у прохујалим и заувек изгубљеним временима, част је била услов за лепоту, у времену Аљошиних и Павловићевих „мучнина“ част је постала цена за лепоту.

²⁵⁴ Ово није ни нова ни непозната идеја. Неухватљивост лепоте је уметничка идеја препознатљива и у усменим творевинама. Сетимо се само народне приповетке „Дјевојка бржа од коња“, која је школски пример за интерпретацију естетског сагледавања појма лепоте, људске жудње за њом и њене недостижности.

Дневник у полифонијској структури романа

Ваиар на Светог Аранђела

Технику интимних записа Павловић примењује и у делу које је лично окарактерисао као језгро саге о Јотићима, у роману *Ваиар на Светог Аранђела*. У наредном поглављу преиспитаћемо сложену приповедну технику и значај и место романа у оквиру циклуса *Дивљи ветар*, а у овом предмет истраживања јесу још две дневничке форме уклопљене у наративну полифонију. Реч је о интертекстуалним записима Аљоше Јотића и његовог покојног стрица, Жуће. Много тога је, до појаве овог романа 1990. године, о Јотићима било испричано, али су приповедни мозаички делови остали разуђени а породична хроника незаокружена. Роман *Ваиар на Светог Аранђела* је уметнички рам који је објединио структурне елементе саге и, једном сложеном приповедном и композиционом техником, учврстио њихове иманентне везе. У том смислу, ова два дневника егзистирају као део система сложеног наративног језгра којим влада ауторитативна свест имплицитног аутора, али и доминантан фокус Ненада Буцала. Дневници „допричавају“ започете приповести о себи и другима, на дијахронијској равни саге о Јотићима њихови садржаји проналазе своје позиционе тачке.

Оба дневника, обимом неједнака, чита Ненад Буцало. Прво Аљошин, краћи и испрекидан белинама, недоречен и више налик искиданим лирским записима (у њему има само неколико конкретних временских одредница). Проналази га случајно, у својој путној торби, међу разним нотесима, сетивши се да је то Аљошин „безбрижни поклон са Голеша“ (Павловић 7 1993: 83). У њему је, осим заноса идиличним, персонификованим пејзажима Сејменског дола и завичајне чежње, и нешто од горчине стварносне 1968. Дешавања из те године остала су у скици, нису наративно развијена, али су зато условила широку мисаону активност аутора, тако да у

садржајном аспекту рефлексивна постаје доминантна. Донекле се понавља структурна шема из претходних дневника: цитати (целовити лирски текстови), коментари, лирски мотиви (мотив сна као метафорички знак) и развијени дијалог, али не у мери да се надвлада општа доминација рефлексивног слоја. Назначене Аљошине белешке више су окренуте интимној породичној драми, разумевању трагичног раскола сродника и улоге друштвених услова у том унутарпородичном судару. Пажња је усмерена на стрица Реброњу, његов политички ангажман у позадини побуњеничких дешавања у Штрпчевом млину и аутодеструктивно утапање у алкохол. Побуну гладних и незадовољних сељака у Штрпчевом млину Аљоша посматра у континуираном асоцијативном везивању са студентском побуном, па се тема револуције (и побуне уопште) наметнула као разарајућа сила за сваки сегмент живота:

„Револуција и љубав – не ради ли се о истом душевном стању? Не разара ли се живот у име илузије (вишег реда)? Не сања ли се да ће тај ред (без хијерархије, без неправди, без патњи и бола), ред у братству, једнакости и љубави, изнићи из дивљања наших несебичних осећања? И – не умире ли љубав, као и револуција, оног часа кад (после усахнућа наших несебичних осећања) почнемо да разорени, у хаос и деструкцију огрезли живот поново доводимо у ред?

Није ли љубав, као и револуција (као свака дрога, што, бацајући нас у еуфорију, паралише контролу свести), у дослуху са смрћу?

[...] Као и у побуну, и у љубав (јасно ми је) човек срља упркос негативним искуствима свести.

Зашто?

Биолошко проклетство?

Закон крви?“ (Павловић 7 1993: 89)

Револуција и љубав овде су у најужем садејству, јер су иманентно сједињене страшћу, односно „несебичношћу осећања“ (Павловић 7 1993: 89). Човек улази у побуну као и у љубав, силовито и готово анестезирано. Међутим, у ово асоцијативно промишљање уписано је Павловићево искуство из 1968, које је у интегралној верзији

хронологизирано у *Испљувку пуном крви*. Чедомир Чупић сматра да је у овом забрањеном дневнику основна намера аутора била да покаже да је „зло, посебно организовано, највећи разлог и смисао људске побуне“ и да покрене питање „како окончати и шта урадити са идеологијом и системима који подстичу и практикују зло?“ (Чупић 2008: 9). *Вашар на Светог Аранђела* је манифестација стваралачке имагинације, искуством изоштрени поглед уметника са циљем да укаже како је „највећи проблем нашег времена моралне природе“ (Чупић 2008: 8). Малигнитет аморализма захватио је целокупно друштвено ткиво: од међусобних издаја и прогона сабораца, сукоба међу браћом, супротстављања очевима, до љубавних превара и бестидних еротских игара које разарају породицу. Аљоша се опрезно дотиче реалних слика из студентске побуне, тек да би Павловић могао поново да размисли о импресији њеног осипања, забележеној у *Испљувку пуном крви*.²⁵⁵

Имајући у виду озбиљност теме и чињеницу о суровом односу власти према њој, дакле и према њеној рекапитулацији у Павловићевом дневнику, није изненађујући наративни „опрез“ који је тежиште хтео да измести у домен личног и интимног (отуда стално поређење љубави и побуне). „Уметникова борба за одређен и чврст лик јунака је, у великој мери, његова борба са самим собом“ (Бахтин 1991: 7) и Бахтинова идеја потврдила се у овој ситуацији, јер је овде „јунак овладао аутором“, односно све упоришне вредносне тачке су у самом јунаку, а не изван њега (Бахтин 1991: 18). У супротном, превладла би Павловићева тежња стварања што шире и детаљније слике дешавања и приказа актера из 1968. године. Но, некако се спонтано наметнуло да „испљувак крви“ у Павловићевим фикцијама и документарно-дневничким текстовима не представља само метафору за болест тела, већ и за болест душе.²⁵⁶

²⁵⁵ У позадини Аљошиних рефлексција о студентској побуни је следеће Павловићево размишљање из забрањеног дневника: „Младеж је незасита: хоће још [...] Пљесак, усхићење, урнебес. И тако из тренутка у тренутак еуфорију смењује безнађе, иронију кич и патетичне егзалтације, занос сумње, опој илузијама тренутни светови збиље“. (Павловић 3 1999: 58)

²⁵⁶ Испљувак крви је реална несрећа, али метафорични знак у *Дневнику непознатог*, а у Павловићевом забрањеном дневнику он је у основи свих душевних померања нове генерације: „Ти младићи и девојке нису, као генерација којој припадам, или генерација испред мене, оптерећени митовима или страхом. Немилосрдни су. И безобзирни. Ако не знају јасно шта хоће – знају шта неће. Они то друштво саопштавају крвавим испљувцима.“ (Павловић 3 1999: 25)

Аљошине необимне белешке садрже и докараактерзацију лика др Соње Спалајковић Бабић и припрему за самокараактеризацију Жућиног лика која ће уследити у још једном дневнику/интертексту. Чини се да је било неопходно на тај начин повезати две животне приче како би се разумели трагични аспекти из Жућиног дневника. Запажања о Соњи у функцији су интензивирања основних црта њеног већ скицираног портрета у ранијим прозним остварењима:

„(Када сам пошао у гимназију, открио сам да је сматрају виновником смрти мог млађег стрица. Жућу, као и деду, знам само са фотографија: шиљаст, пегав младић риђе косе – говорило се да га она носи ‘на души’ колико и Благоје.)“

(Павловић 7 1993: 111)

„Оно што ме одбија од др Соње Спалајковић не потиче од прича о њеном курварлуку, већ од њене самоуверености да може све што зажели.“

(Павловић 7 1993: 113)

Соњу аморалном не чине само несите еротске авантуре, понор њеног бића (и извор сваке несреће), већ и непостојање свести да човек не сме све што може. Смелост без одговорности није само деструкција (уништени животи, као Жућин или као живот Аљошине мајке), већ и аутодеструкција. Соња егизстира у вечитој телесној глади, а љубав, као жељено искуство и остварење, за њу остаје заувек недостижна.

„Оптужили су је за Жућину смрт и презрели је.

То њу није уздрмало: завршавала је студије и као стажист радила у врановачкој болници (курвајући се). Прича се да ју је могао имати сваки војник, сваки железничар, сваки милицајац, или Циганин. Ма где: на клупи у парку, под пијачном тезгом, у штали, у коњушници, у вагонском нужнику.“ (Павловић 7 1993: 114)

У Аљошином поимању поретка ствари Соња се никако не може везати, као таква, за „легенду“ којом је овенчано име Вука Бабића“ (Павловић 7 1993: 114), а сама Павловићева уметничка намера није искључиво у докараактеризацији њеног лика, она је и у мотивационом аспекту за даља сужејна обликовања и развој приче.

Соња даје Аљоши Жућин дневник, уз речи: „Прочитај... Ти си једини од Јотића који вреди да сазна истину...“ (Павловић 7 1993: 115). Истина на коју се позива је само још једна у низу наративних истина предочених у овом роману полифонијом и вишеструким фокусним перспективама (готово сви Јотићи су на неки начин добили простора да предоче сопствене истине). Овде се Павловић, усложњавајући наративну технику и формални оквир, повео за поетиком коју иначе никада себи није постављао као примарни циљ:

„Постмодерни романи као што су *Флоберов папагај*, *Чувене последње речи* и *Магот* отворено тврде да *истине* постоје само у множини, никада једна Истина; и ретко постоји лаж *per se*, већ само истине других.“ (Хачион 1996: 185)

Жућин дневник је био у Аљошином власништву, али га чита Ненад Буцало. Ненадова животна прича и његова неуморна и страствена потрага за откривањем порекла представљају свет основне дијегезе. Умногome, он је сличан Аљоши. Постављени циљ за овог јунака није остварив без честих ситуација у којима преузима улогу наратера, односно улогу медија кроз који се „пропуштају“ туђе животне приче (истине) како би се спознала сопствена. Осим унутрашњег „дијалогизирања“ текстова, остварена је и техника мултипликованих наративних садржаја помоћу којих се успоставља литерарна комуникација између романа. За то нас је припремила фуснота-пролепса из *Лова на тигрове* остваривши се као важна сигнализација за будуће умрежавање ликова и развијање прича.

Прва Жућина белешка настала је 14. априла 1945. године и почиње реченицом: „Данас пуним 16 година“ (Павловић 7 1993: 120). У овој реченици читалац препознаје будућу причу чији је корен још једна „истина“, битно обележена младошћу и животним неискуством. Приповедање/бележење тече доследно хронолошки, згуснуто, најчешће у презенту или приповедачком перфекту. Жућа се, као и Аљоша (дакле као и Павловић), у једном дану више пута враћа свом рукопису. Читање дневника се у неколико наврата прекида, када неки догађај или тема буду Ненаду асоцијативно интригантни (забрањена љубав) или када се у садржају нађе

информација од значаја за откривање Ненадовог идентитета, онда нагло долази до прекорачења наративног нивоа:

„НЕНАД СЕ ГУШИ. Престаје да чита. Обезнањен је питањем да ли је можда баш он будући живи створ што га је родила учитељица коју непознат му човек помиње у овом дневнику.“ (Павловић 7 1993: 154)

Последњи запис је од 2. маја 1945. Белешке су вођене мање од месец дана, али је садржајност неоспорна. Радња је, у оквиру интимне исповести, динамизирана мноштвом пропагандних и полицијских акција, развијеним дијалозима, обогаћена и лиризованим сегментима. Извесно лапидарнији приповедачки замах није умногоме одступио од формалних одлика дневничких записа о којим је већ било речи. Дакле, у том смислу и овај дневник јесте продужетак познате „павловићевске технике интимних записа“: за дневник неубичајене записничке одреднице (*сумрак, после ручка, накнадна белешка, сунчано јутро, још једна белешка, наставак* и сл.), фреквентност бележења у оквиру краћег временског сегмента, интертекстуалност (интерполована лирска песма или делови лирске песме), парафразирање (Толстојеве мисли), цитатност (одломак из романа *Како се калио челик* Н. Островског), фокус и интересовање ка истим ликовима (Благоје, Вук, Соња), тематска преклапања (Благојева (зло)дела, смрт војводе Марка, револуционарни занос и пад, „чишћења терена“). Жућа првобитно сагледава сурову стварност из позиције врелог партијског активизма и чистог идеализма,²⁵⁷ да би се, како слике реализације једне идеологије постају све бруталније и апсурдније, револуционар трансформисао у контрареволуционара. Наивну идеализацију поретка ствари и глорификацију

²⁵⁷ Чист идеализам је у више наврата наглашен и интензиван субјективизмом и емотивном конотацијом:

„Никада нисам био узбуђен као сада. [...] Моје узбуђење не потиче само од чињенице да сам вечерас видео филм о другу Стаљину. [...] први пут сам у свом животу гледао генијалног вођу светског пролетаријата како чита, како размишља, како се шета [...] И дрхтао, али не само од узбуђења, што се преда мном креће горостас који, заједно са Титом, представља наш скојевски сан, већ и због тога што сутра, иза зоре, одлазим на терен.“ (Павловић 7 1933: 125) Или, као у следећем запису: „Прсти су ми смежурани од воде као теткини прсти кад пере веш. Али ја пишем. Неиспаван сам и сатрвен умором. Али сам свестан да свако, ко мисли на будућност и живи за њу, дужан је да о епохи највећих заноса остави било какав траг.“ (Павловић 7 1933: 155)

локалних хероја замењује икарски тресак о тло младог човека, који не пристаје на немоћ пред општим злом. Као његовој браћи, и њему Вук представља светионик ка којем се усмерава поглед у мрачним временима ратног хаоса, светлосни сноп је јасан и недвосмислен:

„Рат нам је појео најбоље људе”, рече Вук спремајући се да крене. ‘Морамо, Жућо, обновити кадар – немамо ни инжењера, ни лекара, ни професора. А у новом животу теби је међу њима место.’“ (Павловић 7 1993: 158)

[...]

„Пусти ти револуцију”, каже улазећи у ауто, ‘но се држи књиге! *Учити, учити и само учити* – рекао је друг Лењин.’“ (Павловић 7 1993: 159)

У Жућином дневнику најснажније су слике револуционарних отимачина, немилосрдних прогона и крвавих стрељања. Сразмерно уздицању Вуковог лика, дешава се потонуће Благојево. Потонуће у злочин и крв што је у народу прерастало у забрањену тему, тако да овај дневник има улогу „тајног списка“, апокрифног сведочанства о димензијама људске суровости. За Жућу је кобно то што зло није нека екстерна категорија о којој се размишља из сигурне позиције неутралности. Оно је у најближој димензији, у гени и крви, оличено у брату Благоју Јотићу:

„Зато ли сте се борили, Благоје? Да нас без правде и суђења...?”

Уследио је Благојев одговор:

‘А ви сте све по закону, мајку ли вам кољашку!’

Затим команда:

‘Пали!’

Рафал их је покосио као сноплје“. (Павловић 7 1993: 164)

Целокупној мозаичкој конструкцији ликова из саге о Јотићима Жућин дневник даје свој допринос. Благојевој суровости доследно је супротстављен отпор млађег брата, који, овде наговештен, касније израста у озбиљан и непомирљив

сукоб.²⁵⁸ Први знаци отпора, према револуцији а не само према брату, зачели су се из интимних разлога. Јотиће у међусобна и општа несагласја увлачи једна исконска слабост – слабост према жени. Када се докторка Спалајковић посматра очима једног шеснаестогодишњака, онда добијамо димензију њеног лика какву из претходних приповести нисмо спознали: „Лик Наташе Ростове никако да одвојим од Соњиног лика“ (Павловић 7 1993: 122). Терка адвоката и „ратног богаташа“ остаје хладна и недостижна за неискусног младића, што страхујући од њеног порекла, постаје запитан и над сопственим идентитетом:

„Ко зна шта ће после велике и одговорне акције од мене бити? Куда ће ме однети снажни талас револуције?

Јесам ли ја што и Павле Корчагин?“ (Павловић 7 1993: 122)

Када њена породица доживи револуционарно исправљање „светске неправде“²⁵⁹ и помахнитала народска рука правде почне да граби и уништава имовину адвоката Спалајковића, Миодраг Јотић се повлачи и пада у немилост партије. Заказује се ванредни скојевски сатанак како би се размотрило његово понашање, а као узрок „скретања“ са правог пута наводи се „Спалајковићева кћерка“ и пада партијска одлука: „Да се оканиш Соње“ (Павловић 7 1993: 146) и утеха партијске другарице: „Мени те је жао, Жућо. Мани је се – Соња је малограђанка, а не другарица“ (Павловић 7 1993: 146). Касније, када је затекне у загрљају наставника и када приче „светине“ о њеним несебичним „подавањима“ стигну до његове свести, почиње дефинитивна детронизација њене личности, а уз њу рушење култа о херојском лику брата Блашка Јотића и, на крају, неизоставно, рушење свих идеализованих предства о новом поретку: „Не спавам. Не једем. У неверици. Збуњен. Поражен – до дна своје сатрвене душе“ (Павловић 7 1993: 183).

²⁵⁸ Тај сукоб се као тематска основа нашао у причи „Легенда“, а делимично је описан, али сада из фокуса Благоја Јотића, у делу *Расло ми је бадем дрво*.

²⁵⁹ Душану Спалајковићу се суди, проглашен је за ратног богаташа: „Пошто је доказано да је вилу и винограде купио од плачке, а за време окупације сарађивао са немачким властима, сва имовина му се конфискује. Забрањен му је даљи рад. Грађанска права му се одузимају у трајању од пет година.“ (Павловић 7 1993: 143)

У самом формалном концепту романа *Вашир на Светог Аранђела* Жућин дневник је постављен ахронолошки, долази после Аљошиних записа. Он има ретроспективни садржај у односу на време примарне дијегезе, али и у односу на садржај Аљошиних записа, тако да парадоксално, ако посматрамо два дневничка записа мимо општег хронолошког контекста, Аљошин говор о Жућиној судбини може бити посматран као пролепса. Композициона сложеност и анахронично приповедно позиционирање чине комплекснијим дијалог међу интертекстовима.

О Жућином даљем судбинском току у овом роману сазнајемо на два начина: непосредно, кроз писмо упућено Вуку, а пронађеном много касније, и посредно, из Аљошиних казивања,²⁶⁰ заснованих на претпоставкама усмених прича и препричавања и најчешће у контексту Жућиних односа са Соњом и братом Благојем:

„Не знам како је успела да ‘спетља’ Вука Бабића, суровог и бескомпромисног свеца Револуције.

Али верујем у приче по којима је Жућа, мој млађи стриц, због ње себи одузео живот.

Била му је у гимназији девојка.

Већ тада се курвала.

[...] А када је Жућа ухапшен и прогнан на Голи оток, опет се вратила фискултурнику, да би га 1951. издала – моме оцу!

[...] Оптужили су је за Жућину смрт и презрели је.“ (Павловић 7 1993: 114)

О разлозима Жућине голооточке голготе и сукобима са братом Блашком, који га је послао на робију, прича се допричава фрагментарно у више прозних целина (*Легенда*, *Расло ми је бадем дрво* и другим мањим и узгредним наративним сегментима), али је од највећег значаја писмо-интертекст упућено Вуку Бабићу. Писмом се попуњавају белине у фабули, сазнајемо да због братовљеве клевете Жућа

²⁶⁰ И касније, у роману *Ланот* који заокружује сагу о Јотићима, када сачињава родослов фамилије Јотић, Аљоша оставља следећу белешку: „МИОДРАГ ЈОТИЋ, звани ЖУЋА (3. XII 1929 – 30. VI 1953). Мој млађи стриц. Не сећам га се.“ (Павловић 1 1993: 122)

завршава на Голем отоку. Сажетим приказом исприповедан је пакао међусобног физичког злостављања на које су затвореници приморани:

„Тукли смо, пребијали и ‘учили’ друге, као што су и нас ‘учили’, да певамо Титу и Партији, уверавајући их да је Партија исто што и мајка која туче своје вољено дете, да се поправи и наведе на ‘прави пут’“. (Павловић 7 1993: 274)

На физичко, надовезивало се и психичко злостављање, издржавало се и трпело колико јемогуће, али се на крају сваки напор сводио на очајни покушај да се избегне живот, а не смрт: „Видећи да им се распадају породице, тешко разочарани, људи су се бацали у море, пред стражама покушавали бекство – да би били убијени!“ (Павловић 7 1993: 275). Претходну констатацију, да је Жућин дневник нека врста тајног апокрифног текста о наличју револуције, у потпуности поткрепљује садржај писма. Сажето, прецизно и хладно-објективно описивање голооточких прилика више је у служби досликавања послератне стварности него самокарактеризација која има за циљ аутогласификацију. Коначан исход саопштава нам Аљоша:

„Убрзо после писања овог писма, које ми је посредством докторке Соње Спалајковић дошло до руку’, рече Аљоша, ‘Жуће више није било међу живима. Отишао је у Врановац, на Тимок, тобож на купање. И више се није вратио...“ (Павловић 7 1993: 275)

За структуру романа *Вашир на Светог Аранђела* Жућин дневник је значајан из више разлога: настављена је преминација дневничког жанра као интимне исповести којом се из особеног угла захвата оно што називамо наративном истином, још један лик из фамилије Јотића се између осталих примењених поступака заокружује и поступком самокарактеризације, и, што је подједнако важно, иако небиман, овај је запис веродостојна слика сурових међуљудских односа у времену продирања једне друштвене идеологије и потирања сваке претходне. Подупирући романескну структуру Аљошиним и Жућиним дневником, на крају и Жућиним

писмом и мемоарима Вука Бабића, Павловић је овим прозним остварењем зацртао коначну судбину циклуса *Дивљи ветар* – да га морамо ишчитавати на најмање два начина: крећући се са наративне периферије ка етимону (*Вашар на Светог Аранђела*) и обрнуто, од етимона наратива ка разгранатим и нашироко пуштеним крацима развијене фикције и наратије.

Остала приповедна проза

Општи приступ

У Павловићевом опусу постоји и приповедна проза која је општим карактеристикама и тематиком удаљена од циклуса *Дивљи ветар*. Тај део чине: *Каин и Авељ* (роман, 1971), *Биљна крв* (роман, 1995), *Симетрија* (роман, 1996), *Долап* (роман, 1997) и *Блато* (збирка приповедака, 1999), дела која су објављена постхумно.

Пратећи хронолошки низ, можемо закључити да је Павловић једино романом *Каин и Авељ* направио краћи прекид у реализацији замишљене визије саге о Јотићима и Сејменском долу. Све до 1993. године, пишчева стваралачка енергија била је посвећена раду на циклусу *Дивљи ветар*, који предствља његово животно дело. Такође, хронологија показује да је и изван циклуса *Дивљи ветар* роман доминантна форма Павловићеве прозе. Развијајући друге теме, писац је у роману видео облик подесан за остварење најамбициознијих уметничких намера (осим у постхумно објављеној збирци приповедака *Блато* којом се највише приближио актуелној друштвеној теми – страдању народа на балканском простору у рату деведесетих година 20. века).

У сваком од наведених дела Павловић је, сагласно одабраној теми, тежио примени иновативне приповедне технике, не обазирјући се на читалачка очекивања и укус и отворено игноришући тада постојеће стилске и идејне тенденције (*Каин и Авељ*, *Симетрија*). Књижевна критика је парцијално вредновала поменута дела, те су она остала на маргини књижевне историје. Стога краћом аналитичком скицом ваља обухватити основне садржајне и поетичке битности приповедне прозе која је израсла из уметничких претензија блиских циклусу *Дивљи ветар* (*Каин и Авељ*, *Симетрија*, *Блато*), или делимично и симболично везаних за тај циклус (*Биљна крв* и *Долап*).

Каин и Авел – заводљива игра идентитета

Феномен подвојене личности (јунак/двојник) познат је у књижевном стваралаштву још од старовековних легенди. *Свето писмо* говори о Исусовом искушењу у пустињи где га опседа зао дух. Да ли је то „црни биво у срцу“, „неки други завичај злочест“, како је говорио Гаврил Стефановић Венцловић, или Јунгова „сенка“, део нас самих, тамни део наше душе? Немачки романтичар Алберт фон Шамисо у приповеци „Необични доживљаји Петра Шлемила“ креира лик човека који је остао без сенке – сенка постаје она инстанца у којој се затурило јунаково негативно ја (у Бергмановом *Седмом печату*, филму донекле заснованом на библијском „финалу“, Откровењу, одсуство сенке сигуран је знак да путник одлази у царство „оног света“, преко реке.) У Андерсеновој уметничкој визији сенка егзистира самостално, што је почетак отвореног и немилосрдног супарништва с крајњим исходом – (само)потирањем. Вилијам Вилмонд Едгара Алана Поа јунак је приповетке чији је сиже, претпоставља се, утицао на Достојевског. Вилмонда, као и Гољаткина, прогања познаник. У Поовој верзији прогањање се окончава (само)убиством прогонитеља, а Гољаткин скончава у лудачкој кошуљи. Гетеов Мефистофел се, такође, може посматрати као објективизирано Фаустово друго ја (Бабовић 1971: 256). Нешто раније, у руској књижевности се у Гогољевој прози препознаје мотив удвајања личности („Нос“, „Лудакови записи“), због чега у делу критике оптужују Достојевског да га је плагирао. Наиме, И. К. Аксаков бележи: „[...] и пред свима нама Достојевски понавља целе Гогољеве фразе“ (Бабовић 1971: 256).

Читав век после *Двојника* Достојевског, у постреволуционарној збиљи двадесетог века, у почетничкој фази опробавања у романескном жанру, Живојин Павловић уметнички развија мотивску фигуру подвајања личности.²⁶¹ До тог

²⁶¹ За писање овог поглавља аутору је помогло сопствено истраживање. (Вујисић 2014: 145–157)

тренутка посвећен краткој приповедној форми, и активан као прегалац у филмској уметности, Павловић 1971. године објављује „бескрајно занимљив роман *Каин и Авел*“ (Јеремић 2009: 95), који је остао потпуно незапажен и до данас готово уопште неинтерпретиран. То је прва верзија романа, а друга, прерађена, појавила се под насловом *Непријатељ* и објављена је 1986. године.²⁶² Остала је такође незапажена. У књизи *Писци говоре* коју је приредио Михајло Пантић, Павловић детаљније објашњава генезу свог романа. Идеја се, наиме, родила 1963. године, као продукт чистог ината и отпора цензури, у време трајања судског процеса поводом омнибус-филма *Град*, када је, чекајући исход процеса, Павловић у Вратарници радио на сценарију заснованом на роману *Двојник* Ф. М. Достојевског. На предлог драматурга Приможа Козака, прича је транспонована у актуелни тренутак, како би обухватила савремена политичка и етичка питања. Тако је настао сценарио за филм *Непријатељ*. Филм је снимљен у јесен 1964. године и, мада је доживео успех, аутор је осетио потребу да сачини књижевно разјашњење којим би обухватио феномен двојника у постојећем друштвено-социјалном контексту. Одлучује да сценарио искористи као скицу за роман *Каин и Авел*.

Павловић роман *Каин и Авел* означава као *алегоријску конструкцију*, а овлашћени издавач препоручује га као дело *неумољивог реалисте* (Јеремић 2009: 98). Међутим, с обзиром на димензију, функцију и облике цитатности, као и на оно што евентуално можемо назвати „основном причом“, пре би се могло говорити о делу на рубу жанра, са евидентном назнаком нове поетике у настајању. Љубиша Јеремић процењује „да је ова књига више испитивање нових романијерских процедура, него недвосмислен успех [...] Данас би се могло помислити да је овај аутор антиципирао многе од концепција и процедура карактеристичних за касније експерименте у уметничкој прози из корпуса постмодернизма осамдесетих година прошлог века“ (Јеремић 2009: 103).

²⁶² „Просвета“ је 1986. године објавила Павловићев роман *Непријатељ*. У том издању стоји следећа пишчева напомена: „Овај роман, под насловом *Каин и Авел*, настао је 1969. године према сценарију за играни филм *Непријатељ*, који је снимљен 1964. године. Сада, прерађен и допуњен, објављује се под насловом *Непријатељ*.“

Живојин Павловић у 20. веку ствара модеран роман посвећен феномену двојника, компоњујући га у највећој мери на основу предлошка – романа *Двојник* Фјодора Достојевског – уводећи истовремено и негујући технику цитатности (између осталих, заступљени су и обимни цитати из *Двојника*).

Роман *Каин и Авел* преузима одређене структурне и фабулаторне елементе *Двојника*. Међутим, у поступку обликовања главног јунака и идејних сегмената, Павловић чини видне промене. Његов подвојени јунак, графички радник Слободан Антић, припада свету београдске стварности, тек започете друге половине 20. века. У напону остваривања постреволуционарног рајског живота, ново друштво условљава и нове судбине, међу њима ону везану за несрећника који није кадар да препозна промену друштвених норми и захтева, и који слепо верује у идеале жртве. Отуда опседнутост књигом *Два морала* коју јунак припрема за штампу (Јеремић 2009: 99). У осам приповедних целина сва „одговорност“ приповедања додељена је Слободану Антићу. Свет је виђен његовим очима. Из перспективе хомодијегезе и аутодијегезе јавља се слика стварности, оглашава самоспознаја и буди осећај подвајања.

Љубиша Јеремић запажа да главног јунака Павловићевог романа *Каин и Авел* не можемо посматрати као психички слабо биће, јер поседује одређени етички и идеолошки ореол заснован на одбрани општих интереса. Његов фокус²⁶³ врши критички прелом стварности и издваја реалне друштвене и моралне проблеме епохе (Јеремић 2009: 102). Очигледна је Антићева опседнутост радом на прелому текста *Два морала*, а насловом су наговештени парадокси функционисања савременог друштва. Садржај текста јунак преиспитује из двоструке перспективе: поредећи га са садржајима других текстова, а истовремено и са садржајима унутрашњих, личних дамара у немилом сусрету са стварношћу. Бојкотован и игнорисан од другова, колега, сабораца, у честим случајевима самокарактеризације, јунак трага за одговорима на нека универзална питања о људској егзистенцији. Са друге стране, он је трагично и несрећно удаљен од постојећих императива времена којем припада, невичан да

²⁶³ „Кроз разноврсне сцене, врло занимљиве ликове и психологију масе сугеришу се разне конформистичке преокупације, егоистичност и егоцентричност, похлепа за новцем и поамама за друштвеним угледом, криза хуманости и помањкање личне и колективне одговорности, и многе друге осетљиве тачке нашег друштвеног живота и нашег менталитета.“ (Мирковић 1999: 170)

препозна промену друштвених норми. Савременици га виде у измештеној перспективи слепог веровања у идеале жртве, чега је и сам свестан: „[...] да сам ћакнут, да се још нисам отрезнио, да се, ето, играм скојевца и када треба и када томе није време...“ (Павловић 1971:12). Неретко, Слободан Антић експлицитном самокарактеризацијом наглашава своје битне особине:

„Ја сам добар човек. Сматрам да је природно помоћи другоме, без обзира да ли је у питању напор појединца или заједнички посао. Рекао сам им да сматарам да се не мора увек мислити на личну корист; чак – убеђен сам – човек и не помишља да ће му се вратити оно што чиста срца пружа другоме.“ (Павловић 1971: 11)

Напуштањем једном усвојене и глорификоване идеологије, Антић би прихватио смрт пре смрти: „Смрт – то је: напустити оно што јеси“ (Павловић 1971: 29). Зато се у њему рађа бунт, али бунт амбивалентан и некако „недорађен“. У том јаловом бунту зачиње се процес подвајања и рађа се двојник.

Павловић посеже и за техником метафоричне карактеризације, при чему спољашњи маркери обележавају и мотивишу јунака и поступке. Антића стално прате олујни облаци, киша и грмљавина, а као поетички императив доминирају персонификовани ентеријер и екстеријер:

„[...] по цевима ваздух загрца дугим уздасима [...] а град је пузао преко поља, црн и затворен димом. Пробуражен асфалтним копљем, расклапао је ружне зубе мумлајући као звер [...] с оне стране дворишта река мљацка огромним уснама [...] свуда около лелуја поспана трска, шуми рогоз и дахће сунце са неба нагризајући напорно другу половину дана...“ (Павловић 1971: 10, 40, 118, 170)

Павловић је покушао да прикаже сусрет јунака са отелотвореном подсвешћу (односно са двојником који је оличење потпуне портретске идентичности, али и непомирљиве духовне супротности) као заводљивију халуцинантну игру. Његовом Антићу двојник је дуго само представа саткана од гласа, смеха, шапата, чудних звукова. Коначно се приказује као сподоба зарасла у браду, неусклађеног говора и

смеха, али запањујуће слична Слободану Антићу. Касније, двојник поприма физиономију неговане, збринуте и елегантне особе у скупом оделу од увозног штофа. Како Антићев сукоб са друштвом расте, сразмерно степену унутрашњег подвајања, преображава се и метонимијска представа двојника:

„Тај глас више не цвили и не пуже, он је сада сасвим усклађен са смехом, а смех као да му не извире из грла, као да потиче од самих зуба о чију блиставу клавијатуру ударају невидљиви прсти ђавола извлачећи из њих стакласти звон.“

(Павловић 1971: 91)

Живот главног јунака сведен је на трпљење послератне стварности. Према мишљењу Михајла Пантића, Павловићеви јунаци „не разумеју свет него га само осећају и упињући се да ‘као ипак’ нешто делају они га у ствари једино и само трпе и подносе“ (Пантић 2003: 86). Када праг трпљења буде премашен, сукоб са светом трансформише се у дијалог са собом, по принципу огледала. Игра огледања вишеструко је мотивисана у *Каину и Авељу*. Трећа приповедна целина садржи метадијегетичку приповест у коју се уписују наративни сигнали: дословце визуелно пренет оглас за филм *Прашки студент* (филм о судбини човека који је свој обрис из огледала продао ђаволу) и парафразирани садржај филмске радње уз увођење дијалога зарад ефекта миметичности и драмске напетости. Јунак филма је Балдуин, сиромашни студент неког универзитета у старом Прагу, најбољи мачевалац, који сања да се домогне свих овоземаљских задовољстава. Несклад између снова и зида стварности манифестује се у доживљају сопственог одраза у огледалу као јединог противника. Балдуин је близак Антићу по уверењу да треба помоћи човеку, али и искористити сопствени херојски чин (епски подухват спасавања баронице, која је по повратку из лова упала у реку). Да би задобио бароничину наклоност и отворио пут за продор у више друштво, Балдуин склапа фаустовски савез са старцем Скапинелијем, који није нико други до сам ђаво. Овај за позамашну суму новца, а по потписаном уговору, односи Балдуинов одраз из огледала као живу копију (Павловић 1971: 71). Од тог тренутка одраз започиње самостални живот из којег по студента

изничу смо невоље. Символизује дивљање зла које кулминира убиством бароничиног љубоморног вереника. Балдуин је очајан и зато му „други“ нуди последњу коцкарску игру, налик оној коју у роману *На Дрини ћуприја* игра Андрићев Гласинчанин на капији вишеградског моста. Сукоб се завршава пуцњем „у оног другог“, али крвари и пада Балдуин. Интрадијегетички ниво приче указује и на друге предлошке које је Павловић могао имати у виду, стварајући роман *Каин и Авељ*. Осим филма *Прашки студент*, свакако би то могао бити и већ поменути Поов *Вилијам Вилмонд* (Вилмонда прогања познаник кога он на крају убија, увиђајући да је убио себе).

Слободан Антић је у више наврата угледао свој одраз у огледалу. Најдрамитичније га доживљава после „голготе“ повратка са реке. Наиме, тамо му је неко украо одећу док је донкихотски покушавао да спасе Марину, ћерку свог шефа, од могућих нечасних насртаја сопственог двојника. Том се обрису примакао као свом највећем непријатељу и видео тело „избраздано крвавим ранама и измождено умором“ (Павловић 1971: 175). У Антићевом фокусу то је тело Христово на путу за Голготу, „само му недостаје крст“ (Павловић 1971: 175).

Намеће се питање зашто је Живојин Павловић овом роману у првој верзији дао име *Каин и Авељ*, када не можемо препознати ни најтањи религиозни слој?²⁶⁴ Старозаветна легенда о браћи Каину и Авељу између којих се нашла зла крв љубоморе и неповратно узела своју жртву у лику Авељевом, прича је о праисконском греху који савремени човек још увек окајава. Антићу се двојник, у име братске љубави, представља као рођак, и обојица пролазе кроз два периода: период слоге и период мржње. Антић у првој фази помаже несрећнику да реши свој егзистенцијални статус намеравајући да му то „братски“ наплати освајањем Марине. То је почетак самоиздаје, али и почетак самосталног живота одраза, који постаје незадржив у надирању на све што жели графички радник (двојник преузима Антићево радно место, пријатеље, девојку), потискујући Антића до амбиса самоуништења.

²⁶⁴ На ово питање одговор је тражио и Љубиша Јеремић: „Како се појава двојника може схватити као оваплоћење јунакових етички негативних црта и потајних рушилачких тежњи, могло би се помислити да се ова књига ослања на представу о нарочитом односу зла и добра у свету, представу скривену у старозаветној причи о Каину и Авељу.“ (Јеремић 2009: 99)

Од Каина и Авеља, преко Гољаткина, па век касније до Слободана Антића, ништа се није променило, свет је и даље место без братске љубави, попрште проливања братске крви и најмрачнији космички кутак у којем је човек највећи непријатељ самом себи. Наговештавајући опаку неминовност трагичног исхода, Павловић је обликовао и посебну симболичну слику, сцену с почетка романа када полиција из реке извлачи два утопљеника чије су руке повезане лисицама – агента МУП-а и лопова. И тада, у већ подвојеној свести Слободана Антића, „лица дављеника беху потпуно иста [...] нису им се ни мале округле уши разликовале“ (Павловић 1971: 175), да би на крају, после махнитог обрачуна између Антића и двојника који се завршава (само)повређивањем, уследила гротескна сцена у полицијској станици, у којој рањени Антић пријављује нападача Антића.

Слободан Антић у завршној, кулминативно-халуцинантној фази подвајања личности посматра светлошћу окупану вилу у којој насмејано егзистира њему тако далек издајнички свет. У поноћ, док бесни олуја, из тог света израња „онај други“, што ће му „на прагу вечног братства“ (Павловић 1971: 233) можда подарити пољубац помирења. Хладна бљутавост металних решетака на Антићевим уснама није ништа друго до очекивани „Јудин пољубац“. Све је нестало: и мирисни врт, и блештава светлост, „ноћ се вијори као црна застава [...] а у позадини палата познати кикот“ (Павловић 1971: 234). Халуцинације су параван, еуфемистична слика иза које вреба сурово лице стварности:

„Тако, изгледа, Павловић пише одиста реалистичку књигу утолико уколико се стара о савременим друштвеним и моралним проблемима, али и алегоричну, пошто уводи фантастику која означава филозофску поруку: откриће неминовног а фаталног пропадања духовних вредности.“ (Јеремић 2009: 99)

Павловић иде даље од лудачке кошуље коју је примио Гољаткин као мученички венац. Његов Антић „искаче“ из наметнутог заточеништва и довршава чин самопосматрања кроз фантастичну призму оностраног битисања. Дух ослобођен

тела, очију занавек склопљених, јер је тек тада човеку дато да види, Антић „одозго“ посматра своје жућкасто непокретно тело које личи на огољену лутку:

„Очи су ми склопљење. Склопили су ми их [...] Доктор је казао: ‘Ниси умео да живиш’.“ (Павловић 1971: 235)

И све што видимо у завршном наративном делу, видимо мртвим оком Антићевим и све што чујемо, припада његовом гласу.²⁶⁵ Онострано око *види* да се обдукцијом, пре свега, *обрађује* мозак. И мртав неслободни Слободан изговара:

„То су тражили. То знам. Као што знам све што ми се десило и што ми се дешава. И зашто. Али не знам шта ће се после тога са мном догодити. Сâм сам, немам никог.“ (Павловић 1971: 235)

Метаегзистенција, ако је јунак претпоставља, нема ни рајску ни паклену димензију. У читаоцу се буди сумња – коме у ствари припада глас? На овај начин Павловић оставља читаоцу на домишљање: шта је лакше уништити – живот или свест? Одакле зло у људској природи – из понора егзистенције или из непрегледа дубина душе? У поетику романа *Каин и Авељ* успешно су инкорпорирана друга дела (књижевна и филмска) управо са намером да се пружи општији, контекстуализован одговор на поменута питања. Тиме се „скреће пажња на једно значајно литерарно дело Живојина Павловића које је остало изван хоризонта наше јавности“ (Јеремић 2009: 96) и које заслужено треба да заузме место у опусу и тумачењу додиром и преплита националне књижевности са традицијом светске књижевности.

²⁶⁵ Нешто касније, Слободан Селенић у роману *Писмо/глава* користи технику говора мртвих као доминантни наративни и оквирно-формални поступак. (Прим. аут.)

Биљна крв – роман о вечној ругоби збиље

Роман *Биљна крв* (1995) заједно са романом *Симетрија* (1996) може се посматрати као искорак у страну од Павловићевих базичних наративних преокупација. *Биљна крв* се лабаво везује за *Дивљи ветар*, пре свега пореклом наратора и повременим сегментима радње која се дешава(ла) у Зјапину. У тематском смислу, приметне су значајне новине, а тежња ка алегоријском исказу и симболичној слици веома је наглашена.

Павловић је оставио дневнички запис о генези идеје за прозу *Биљна крв*. У првој фази осмишљен је само садржај приче „Гљиве“, али под насловом *Биљна крв*.²⁶⁶ Скица приче комплетно је унета у дневнички запис од 18. новембра 1990. године. Како се из једне приче развио роман, види се из аутопоетичких исказа самог романа и из необичног појављивања Живојина Павловића у улози књижевног јунака.

У структури романа *Биљна крв* две су дијегезе: основна, која је уједно и оквирна, и унутрашња, коју сачињава неколико уметнутих прича – „Гљиве“, „Дрво живота“ и „Изидино семе“. Поменути интрадијегетички сегменти визуелно су означени као интертекстуални умети (и нису једини), а промена наративног нивоа реализује се такође променом гласа и фокуса. У уметнутим приповестима „Гљиве“, „Дрво живота“ и „Изидино семе“ наратор је екстрадијегетички и приповеда у „он“ форми. Дијегезе се наизменично, готово правилно, смењују.

У основној дијегези приповедач је хомодијегетички и приповеда у „ја“ форми, исповедним тоном, показујући склоност ка монологу и ретроспекцији. О његовом идентитету и пореклу сазнајемо парцијално и постепено, на основу сећања на претке – деду Симу и бабу Ержебет који су умрли у Зјапину (Павловићевим читаоцима они

²⁶⁶ „Наслов *Биљна крв* и садржај приче, првобитно смишљене за тв драму, уступам будућем омнибус-филму који би требало да оствари ‘Авала филм’. За телевизију, пак, смишљај нови садржај.“ (Павловић 5 1999: 211)

су познати као главни јунаци/наратори романа *Задах тела*). Наратор је уредник²⁶⁷ који се углавном бави поправљањем туђих писаних остварења. Иначе, писање сматра мукотрпним послом. Приповедно време јасно је означено: рано јутро, наратор и његова пријатељица Биљана су у берби гљива у шуми. У првој наративној целини ретроспективно се описује познанство са Биљаном, након изненадне смрти приповедачеве жене (такође у Зјапину), а после Биљаниног развода, када му се учинило да ће та жена за њега остати недокучива и „затворена меланхолијом“ (Павловић 1995: 7). Познанство се развија у смеру „анђеоског склада“ (Павловић 1995: 9) тек када напусте Београд, у Зјапину. Зјапина у роману има функцију симболичне географске тачке на којој је могућ сусрет душа. Наратор и Биљана су само у Зјапину били довољни једно другом и потпуно равнодушни према осталом свету. На том месту се одиграло „обезнањујуће међусобно предавање и урањање једно у друго до потпуног поистовећивања“ (Павловић 1995: 15). Можда због чињенице да су сви приповедачеви ближњи умрли у Зјапину, то место за њега поседује снажну привлачну моћ: „Овде, у Београду, у ушима су нам непрестано зујала црквена звона што су у Зјапину оглашавала нечију смрт“ (Павловић 1995: 38).

Посебном симболичном сценом на том нивоу наговештава се да наратор припада свету „злостављача биљака“. Наиме, након женине изненадне смрти, поражен болом и у нападу очаја, он посече стари орах који га је понајвише подсећао на женину нежељену смрт. Чин је симболичан пркос и одраз немоћи пред вишим силама. За то „насиље“ га оптужују Војислава и Биљана. Идилично зближавање се прекида и успоставља заплет доласком Драгољуба Цонића, шумарског инжењера и директора шумарског газдинства „Голеш“. Са Цонићем пристиже и Војислава, његова брбљива и напорна жена, по занимању стоматолог. Војислава отвара интригантну тему о угрожености планете и проблематизује питање човековог насиља над биљкама. Неуморно, упорно излагање поткрепљује читањем цитата из књиге *Тајни живот биљака* и употребом стручних термина и латинских назива, што општој

²⁶⁷ Када се појави Живојин Павловић као књижевни лик, преноси поздраве наратору од оца, те тако сазнајемо да је наратор син Боре Мацара и Цеце (*Задах тела*).

намери треба да омогући известан сцијентистички ефекат.²⁶⁸ Читање прекидају нервозни мужевљеви коментари, а наратор ће касније признати да је од њеног необузданог брбљања добијао вртоглавицу – „као да се окрећем на рингишпилу“ (Павловић 1995: 34). На другој страни, Биљана саосећа са Војиславом и саглашава се са изложеном теоријом. Тако се на наговештену опозицију село – град надовезује расцеп између полова. Наратор наслућује да је саосећање женских ликова са „трагедијом биљака“ само делимично у функцији заштите од злокобне мушке другости:

„Знао сам да се није радило о женској солидарности против мушког рода. О вечитој нетрпељивости творитељки живота према према његовим мушким уништитељима [...] Осетио сам, наслутио: био је то знак личног, дубоко скривеног незадовољства.“ (Павловић 1995: 35)

У роману *Биљна крв* Павловић понавља мотив опонираности мушког и женског начела, познат и из ранијих прича и романа, а о којем је писао и у својим дневницима. Полови су у дубоком, непомирљивом расцепу, јер женско начело присваја право на „творитељски живот“, а мушком начелу је остало да се носи са „уништитељским импулсима“. Поменути опонентност Павловић у роману не форсира и не развија. Она је асоцијативни и рефлексивни сегмент који се уклапа у мозаичку слику „ругобне збиље“ у којој је човек „најогавнији живи створ“ (Павловић 1995: 196). Основна пишчева намера је да нагласи разлику између оних који не познају и не признају живот биљака и оних који тврде да су „биљке осетљива бића“ (Павловић 1995: 45). На тој разлици заснива централну симболику. Зато се дружење и полемика започете у Зјапини завршавају договором да се сви учесници крајем децембра поново нађу у Зјапини и донесу написане приче које би послужиле као противаргумент Војиславиним теоријама.

Осим теме човековог „сукоба“ са биљним светом, оквирна дијегеза отвара друштвено актуелну тему сукоба Срба и Албанаца на Косову. Обе теме излазе из

²⁶⁸ Та техника већ је била примењена у роману *Лов на тигрове*.

оквира примарне приповести и контекстуализују се у интрадијегетичке садржаје. Конкретне друштвене појаве антагонизма Срба и Албанаца и њихове актере Павловић је коментарисао у дневничким записима,²⁶⁹ а у фиктивној прози био је посвећен обичном, малом човеку који се носио са последицама „великих“ историјских, односно политичких одлука.

Наратор службено долази у Приштину, где затиче „оријентални метеж људи, стоке и водича“ (Павловић 1995: 196). Доживљај тог света предочен је субјективно, али није лишен снажног интуитивног наговештаја потенцијалних опасности:

„[...] слично гроздовима ливадских шампињона белели су се албански кечићи, натакнути на ситне, сунцем и ветром опаљене главе. Лица Албанаца су била тврда и изборана, а погледи ситних очију продорни попут убода ножем.“ (Павловић 1995: 36)

Ситне главе и ситне очи у контрасту са продорним, оштрим погледом откривају постојање скривених снага и намера. Символика биљака и бујање притајених снага међусобне нетрпељивости Срба и Албанаца развијани су у првој интрадијегетичкој целини, у причи „Гљиве“.

Причу „Гљиве“ наратор (истовремено и аутор) чита Биљани. У причи се описује сукоб Весне Радојчић, самохране мајке, са Агимом, младим Албанцем, који ће покушати да је силује. Веснина животна опредељења подржана су семантиком њеног имена (пролеће): сама подиже и „гаји“ сина и изузетно је посвећена гајењу биљака.²⁷⁰ Из њеног фокуса биљке су „осетљива бића“: „Осетљивија су и од човека“ (Павловић 1995: 45). Сцени у којој њен син учи Шантићеве стихове из песме „Остајте овдје“ супротстављен је дијалог између домара Даута и Агима, на албанском и

²⁶⁹ „1. II 1990.

Косово је у пламену. Нема села у коме није избила побуна. Црногорци у Титограду и студенти у Београду траже да се формирају добровољачки одреди и подели оружје. Словенци, а одскора и Хрвати, задојени католичком анимозношћу према православљу (они га, а да не знам зашто, доживљавају као највећег свог непријатеља), на све начине потпирују исламску инвазију на Балкан. Као да су слепи за очигледну чињеницу да је најмлађа религија истовремено највећа опасност за цивилизацију белог човека.“ (Павловић 5 1999: 20)

²⁷⁰ Весна и Војислава се зближавају и читањем идентичне литературе – књигом *Тајни живот биљака*.

лошем српском језику. Дијалог има идеолошку конотацију, саговорници су привидно различити. Даут тридесет година ради у Београду и исто толико чезне за оним што је оставио: „живим за мој пород тамо, за наш фис, за наш народ“ (Павловић 1995: 48). У Агиму је више од чежње за напуштеном породицом и завичајем, у њему је нарасли осветнички и освајачки бунт:

„А ја ћу, ако Бог да, бити овде за свагда. Како је кренуло, преплавићемо ми њих колико дланом о длан – ‘Друмови ће пожељет Србаља, ал Србаља није бити неће’“.
(Павловић 1995: 48)

Могло би се закључити да Павловић маркира озбиљан политички и међунационални судар, истовремено обликујући посебну врсту књижевног пророчанства о будућим токовима српско-албанских размирица које нису од јуче, нити ће се завршити данас или сутра. Ту визију потврђује колико историјска збиља, толико и непосредна савременост.

Радња приче „Гљиве“ развија се динамично, има елементе крими-драме и фантастике. Драмска напетост кулминира у сцени покушаја силовања када Весна, бранећи се, лопатом удара Агима и помишља да је извршила убиство. Даут јој помаже да прикрије учињено, но ситуација се завршава кобно по обоје – Даута до смрти пребијају сународници, јер се и то мора против „српске тираније“ (Павловић 1995: 68), а Весна живи у страху од Агимовог прогона (пошто испод гомиле угља не проналази његов леш, већ само чизме).

Чизме су увод у фантастички обрт – у подруму гљиве бујају неприродном силином (као позната слика белих кечића) и прете да „прождеру“ целу кућу. Наизглед крхка биљка развија непознату, прикривену снагу. Завршна сцена је злокобна и претећа, дубоко симболична и опомињућа. Веснин син Урош проналази чизме и обува их. Тада настаје фантастична трансформација која читаоца треба да упозори на потребу човековог сагледавања друштвених процеса „за времена“, пре него што се отму контроли. Урошево лице на помен мајке „добија претећи израз [...] лице постаје Агимово, тврдо као камен“ (Павловић 1995: 83) и проговара на чистом

албанском језику. Тим фантастичко-симболичким призором указује се на егзистенцијални понор који ће се отворити пред Србима у будућим друштвено-политичким померањима али и на губитак националног идентитета као вида савременог трајног „ненасилног“ брисања нација са географске карте света.

Павловић у причи „Гљиве“ маркира тему српско-албанских националних непомирења, али је не развија шире, нити продубљује личним идеолошко-политичким становиштем. У даљим наративним целинама бави се односом уметника према збиљи и проблемом транспоновања стварности у литерарни контекст. Садржаји који следе после приче „Гљиве“ настављају да развијају симболично значење биљног света и „биљне крви“.

Биљана је, између осталог, и у улози наратора, али се та улога депасивизира њеним запажањем и констатацијом да прича „Гљиве“ није реалистична, те да је проблематична сврсисходност коришћења албанског језика. На тај начин Биљана отвара полемички дијалог о смислу и циљу таквог језичко-поетичког поступка. У одговору наратора, творца приче, наслућује се аутопоетичка конотација која може да се односи и на ранију Павловићеву употребу страних језика у приповедању. Језик својом посебношћу даје причи аутентичност (чак и када је фантастична). Албански језик муклим сугласницима делује на слушаоца „попут трагичне симфоније“ (Павловић 1995: 83).

Други интрадијегетички ниво је Драгољубова прича „Дрво живота“. Радња те приче већим делом се одвија у затвореном простору – зубарској ординацији, у вечерњим часовима. Главни ликови су стоматолог Игор Крестић, зуботехничарка Олга Сакач и анонимна пацијенткиња (у лику Игорове бивше жене коју је оставио јер је радила у управи гробља и смрдела на лешеве). Зуботехничарка је удата и трудна, али истовремено у прељубничкој вези са Игором. С прозора ординације Олга посматра мужа који негује дрво живота. Радња се динамизира ирационализацијом Игорових поступака и оштром свађом међу љубавницима, а кулминира убиством (из нехата) анонимне пацијенткиње. Завршна сцена је симболична и прати поетичку законитост затварања интрадијегетичког наративног нивоа симболичним представама. Олга и њен муж се боре са набујалим биљем, Игор се прикључује

„одбрани“, и мада у тој борби на све стране прска смрдљива течност – „биљна крв“ (Павловић 1995: 128), биљка расте и обраста град.

И та интрадијегетичка прича, као и друге две („Гљив“ и „Изидино семе“), завршава готово апокалиптичном сликом човекове немоћи пред растућом „биљном“ силом. Која је Павловићева уметничка порука? На први поглед, могло би се закључити да је оптимистична – крхке и осетљиве биљке/људи устају против тираније и, како је то извесно и историја потврђивала, потлачени и слабији успевају да савладају тиранина. Из угла идеја које смо сагледавали у тумачењима претходне прозе, таква претпоставка делује невероватно и неуверљиво. Једноставно, она је у несагласју са Павловићевим генерално нихилистичким погледом на свет. Ближи смо уверењу да уметник има намеру да укаже на чињеницу да се зло и тиранија стално и упорно трансформишу. Ништа на свету није слабо и безазлено, па ни отпор тиранији (то је вероватна асоцијација на прећуткивану тиранију црвене револуције). Човек треба да се штити пре свега од себе самог како би успео да се истински одупре злу које долази споља.

Да би сагледао своје уметничке и стваралачке особености, Павловић у роман уводи необичан поступак – литерарну функционализацију сопственог лика.²⁷¹ Именом и презименом, једино у овом роману,²⁷² појављује се као књижевни лик Живојин Павловић. Лик сублимира биографске чињенице (он је писац који је објавио десетак књига о Сејменском долу) и оне које дели са својим књижевним јунацима: страст према лову (као и Аљоша), познанства (са Боривојем Првановићем) и догађаје (сахрана Симе и Ержебет, ручак код Соње). Тај необични вид аутофикције мотивисан је потребом да се преиспита аутопоетика. Литерарни Живојин Павловић жели да покрене часопис „Стварност“. Садржај сваког броја чинио би роман или збирка прича (дакле, не поезија и драма), тематски и начином обраде наслоњени на живот: „не на књишку псеудофантастику, засновани на ерудицији, уместо на интуицији“ (Павловић 1995: 144).

²⁷¹ Овај наративни сегмент припада основном дијегетичком нивоу.

²⁷² Такође је познато да се појавио само у једној сцени као јунак (заједно са Душаном Макавејевим) у свом филму *Дезертер*, 1992. године.

Увођење лика Живојина Павловића мотивисано је потребом да се развије и учини аутентичном озбиљна литерарна (ауто)полемика коју ће он водити са Павлом Живојиновићем (игром речи симболично је подржана и игра идентитета). Павле, Војиславин брат, аутор је приче „Изидино семе“ (под псеудонимом Џојс). Павловић треба да вреднује њену „реалистичност“. „Изидино семе“ је прича у којој слој фантастике доминира (биљке које изничу из мртвог тела мајке главног јунака) паралелно са представама из грчке митологије. Поједини делови радње развијају се филмском техником и динамизирају љубавним мотивима, еротским играма и честим смртним исходима. Посебну ефектност даје широки простор (Египат – Каиро, Пољска, Београд). Андрија Главичић, професор археологије, из Египта доноси семе непознате биљке (старо десетак миленијума). Асоцијативно и симболично, главни јунак везује семе за Изиду, египатску богињу/мајку,²⁷³ интерпретирајући древни мит о Изиди и Озирису.²⁷⁴ У једном делу тога мита налази се прича о величанственом стаблу запањујућих размера која је инспирисала аутора да уведе савремену симболику „моћи“ биљног света. Када љубавница нехотице помеша семе са зрнима кафе, отвара се „фантастични заплет“ након којег „биљна“ инвазија више не може бити заустављена.

Садржај приче „Изидино семе“ оставља снажан утисак на наратере. Литерарни Павловић²⁷⁵ осећа да прича има има чврстину: „осетио сам надирање исконске страве“ (Павловић 1995: 192). Опоменула га је да је и сам стваран. Схватио је да је „ругоба збиље вечна, а да лепота сна краће траје но магла и дим“ (Павловић 1995: 193). Наратор/уредник долази на идеју да се све три приче објаве у збирци под

²⁷³ Изиди је ћерка Геба и Нут и сестра и супруга Озириса. Помогла је Озирису да утемељи египатску цивилизацију. (Прим. аут.)

²⁷⁴ „Када је сазнала да је Озирис погинуо од руке злог бога Сета, Изис је обузелo очајање. Одсекла је косу, обукла жалобничку одећу и кренула у потрагу за његовим телом. Успут је наишла на децу која су јој рекла да су видела Озирисов посмртни ковчег како плива Нилом ка мору. Ковчег се најзад зауставио у подножју прелепог дрвета на обали града Библоса у Либану. Дрво је нагло почело да расте и ковчег се ускоро нашао окован унутар стабла.“ (Сторм 2004: 242) Наратор у причи „Изидино семе“ нарочиту пажњу посвећује сегменту мита који описује Изидин напор да сакупи на све стране света разбацане делове тела Озириса. Док казује, он истовремено учествује у еротској игри са љубавницом која симболише (додуше бледо) обнову, или покушај обнове, животворне везе између човека и жене.

²⁷⁵ Узнемиреност коју прича буди преноси се и на приповедача из оквирне дијегезе, па се на махове брише граница између та два лика и два фокуса.

насловом *Биљна крв*, а да је литерарни Павловић препоручи издавачу (када је већ Павловић литерата морао да пролази кроз голготу цензура).

Завршне сцене у примарној дијегези надовезују се на апокалиптичне представе из интрадијегетичких нивоа: екстеријер је обухваћен леденом катаклизмом. Персонификовани ветар је „заурлао, пиштао, кезио се цичао, урликао, пузао, кикотао се, прикрадао се“ (Павловић 1995: 208). Наратор дуго лута „малармеовским“ простором окованим ледом (заstraшујућа слика духовне хладноће света) и најзад наилази на залеђено језеро „слично мрени на Киклоповом једином оку“ (Павловић 1995: 210). Извесна искра наде у спас јавља се када наратор схвати да се обрео на планини Голеш, изнад хотела где има људи. И мада роман не припада циклусу *Дивљи ветар*, намеће се закључак да и у њему Павловић у својој фиктивној географији тражи упоришну тачку за човеков општи спас. Могуће решење је у повратку природи и сагласју са њом. У њој је потенцијални одговор на питање како без зла победити зло. Ако човек не схвати и не крене „природно“ ка природи, она ће кренути ка њему (познати мотив активног пејзажа из модерне поезије и прозе, на пример Црњанског). Роман затвара стиховима Ивана В. Лалића:

„Све ближе снегови прилазе;
А шуме силазе, силазе...
[...]
И сећања се разилазе
У светлост, у страх, у снегове.“ (Павловић 1995: 212)

Дакле, сусрет човека и природе се мора десити, закони условљености њиховог међусобног функционисања су вечити. У човеку је, као и у природи, иста двојна сила – продуктивна и деструктивна. Роман *Биљна крв* покушава да одгонетне, или бар наговести, које ће се силе развити у коначном сусрету човека и природе.

Симетрија – диктат порнографије

Роман *Симетрија* објављен је 1996. године и није покренуо значајније реакције читалачке јавности. Дело се битно удаљава од раније Павловићеве прозе тематиком и хронотопским одредницама. Има, међутим, формалних, стилских и мотивских елемената који се уклапају у већ утврђене поетичке оквице.

Структура романа обухвата две целовите приче које у композиционом смислу следе једна за другом. Павловић није применио прстенасту технику уоквиравања садржаја, иако је на изванредан начин повезао јунаке из обе дијегезе. Свака прича је остала, садржајем и драматургијом, заокружена. Два наративна нивоа обележена су различитим наративним инстанцама. У првој дијегези наратор „отвара“ причу из „ја“ перспективе, а онда претежно, до краја описане радње, казује у „он“ форми. Промена облика казивања мотивисана је потребом портретисања јунака из друге приповести:

„ОД КАКО САМ ПРОЧИТАО *DE PROFUNDIS*, Огист Жако (August Jacqueau) никако да ме се мане. Желим да ме остави на миру – није време ни за шале ни за маштања. Но он је ту, походи ме и на јави и у сну: видим га а не видим; само му наслућујем обрис. Како изгледа? Смеђ? Плав? Црномањаст? Висок или ниског раста? Какви би му били корак, глас, поглед? У *De profundis*-у он је тај који казује догађаје, он у њима учествује, али – описује друге а не себе. Истина, Огист се не либи да саопшти своја осећања.“ (Павловић 1996: 7)

Огист Жако у примарној приповести јесте предмет наративне приче и главни јунак, а радња се највећим делом одвија у Паризу. Реченицом: „И ја га назирем“ (Павловић 1996: 7) приповедач потврђује своју посебну везаност за лик и признаје извесну субјективност коју ће ублажавати свезнајућом перспективом. Описују се Огистово детињство, однос са мајком (едиповски комплекс и посесивност), школски дани,

рађање љубави према филмској уметности,²⁷⁶ први еротски доживљаји и пожуда настрано усмерена ка ујни, сусрет са смрћу (смрт Колетиног оца, смрт мајке) и веза са Колет која га је учинила заувек несрећним. У Огистов лик Павловић уноси сопствену страст према филму и филмској критици.²⁷⁷ Највиши књижевни узор за Огиста представљају дела Андреа Малроа. Прва приповест садржи обимне цитате из Малроове прозе. Павловић је иначе у своје дневнике често уносио одломке из књижевних дела, па се између осталих у њима могу пронаћи и Малроове мисли. Поменути поступак је у суштини уметничка транспозиција искуствене грађе.

Осим цитата, прва дијегеза садржи и интертекст – синопсис за филм *Легионар*. Желећи да се опроба у филмској режији, Огист ради на синопсису заједно са Колет (са којом је у емотивној вези). Снимање јединог филма Огиста Жакоа „почело је у марту 1970. године“ (Павловић 1996: 56), у Паризу: „Хаос га је месецима окруживао; и он није био у стању да њиме управља“ (Павловић 1996: 57). Колет на снимању доживљава несрећу и остаје инвалид. Ношен осећајем кривице, Огист у једном тренутку почиње да мрзи свој филм и постаје равнодушан према „крајњем исходу читавог подухвата“ (Павловић 1996: 59). Огистов живот добија коначни оквир: своју будућу супругу гура ка олтару у инвалидским колицима и заувек престаје да гледа филмове. Омиљен Павловићев поступак – повезивање литературе и филма – у роману *Симетрија* има и садржински важну улогу.

Другу дијегезу чини тајни еротски роман *De profundis*, који Огист Жако пише још као младић. Павловић се, налик постмодернистичком проседеу, поиграо ауторским интегритетом. Себе је означио као преводиоца и приређивача „туђег“ романа. Тим поступком и поменути синопсисом делимично се приближио техници примењеној у роману *Лов на тигрове*. Нарација у другој приповести тече у „ја“ форми у исповедном тону. Огист је неименовани наратор, протагониста и аутор. Приче се „међусобно допуњују, једна у другој значењима проверавају и огледају, уз

²⁷⁶ „Јер он је, још у Стразбуру, као дечак, поред снимања природних звукова на магнетофонску траку (цвркулт птица, људске гласове, шум Рајне, брујање града) заволео и филм – ту варницу с оцила живота.“ (Павловић 1996: 8)

²⁷⁷ Огист од свог професора добија задатак да за школски лист напише приказ филма *Ђаво у телу*, рађеног према роману Рејмона Радигеа, те да га упореди са његовом литераном основом.

то се поетички аргуменују и образлажу, па је, вероватно, отуд и дошла ауторова побуда да симетрију призове у наслов“ (Мирковић 1999: 183). Међутим, та друга прича за читаоца може представљати необично тешко и „тврдо“ штиво. Еротика је везивно ткиво у обе симетричне приче, али оно што је у првој тек у наговештају, слутњи и симболичној слици, у другој се без икаквих задршки развило у порнографске призоре. Нарација/исповест почиње од тренутка када је јунак осуђен због инцеста и тече ретроспективно. Догађаји, у великој мери сведени на описе сексуалног општења, представљају градациону припрему за кулминацију у инцестуозном чину. Осећања и мисли, слике и призори ван еротских дешавања, све је у сенци размахнутих сексуалних нагона и похотљивости. Језички сегмент у таквим описима подлеже диктату опорих вулгаризама и баналних синтагматских и синтаксичких конструкција. На читаоца насрће, континуирано и агресивно, огавна лексика чији је крајњи ефекат брисање импресија о претходно доживљеним слојевима приче. Роман *Симетрија* отелотворење је Павловићевог става о „љубави“ из *Волтиног лука*:

„Ми настајемо из нагона, утољаваног кроз несумњиво огаван чин, и да га не бисмо, када смо сами у питању, доживели као смешне покрете потопљене у зној и слуз, облачимо га у чипкану кошуљицу звану љубав.“ (Павловић 1996: 53)

Нагонску, разблудну (па и инцестуозну) страну човекове природе Павловић је често, понекад и опсесивно, тематизовао у својим романима, приповеткама, есејима и дневничким записима. Многи текстови овог аутора зналачки су саздани на еруптивности пожуде, на омамљености скарадног, запазио је Чедомир Мирковић (1999: 184), али роман *Симетрија* у том смислу иде најдаље, неуспешно настојећи да се приближи нагонским, ирационалним сферама човековог унутарњег света. Експериментисање са темом пренаглашене еротике у том роману више је него амбициозно. Еротско у *Симетрији* успело је, чини се, да у потпуности покида и најтање нити које га везују за „људско“ и трансформише се у пуко анимално. То је нешто „ниже“ од естетике ружног, толико „тврдо“ и неподношљиво, да нас не

изненађује што *Симетрију* критика не тумачи и што јој читалачка публика не придаје пажњу.

Издвојеност романа *Долап* у циклусу *Дивљи ветар*

У *Diarium-у III, Dnevnik '92/'93* (2. XII 1992), Живојин Павловић први пут оставља белешку о идеји за роман *Долап*. Према првобитној пишчевој замисли, роман је требало да буде објављен као последња књига циклуса *Дивљи ветар*, да га, практично, затвори. Међутим, *Долап*, за који је 1992. године постојала само скица, Павловић из неких разлога не завршава и не придружује циклусу. Роман је објављен 1997. године, а у међувремену су читалачкој јавности биле доступне Павловићеве прозне књиге *Биљна крв* и *Симетрија*. Садржаји тих романа потпуно су удаљени од Сејменског дола и његових јунака и представљају својеврстан стваралачки излет и експеримент. Но, све је то доказ сталне пишчеве промене, уједно и привид одрицања од фиктивног света ствараног и негованог деценијама, о чему сведочи роман *Долап*. *Долап* се уклапа у циклус *Дивљи ветар* и понавља поетске особености претходних књига. Простор Источне Србије, познати јунаци, дијалекатске говорне карактеристике, репетитивни односи између догађаја и приповедања, етномитолошки слој и превласт нагона над свесним, потврђују садржајно-семантичку везу са поменутиим циклусом.

Радња романа обухвата Други светски рат, послератну стварност и ратну збиљу деведесетих година 20. века. Догађаји су у потпуности везани за Сејменски до и топонимију читаоцима познату из претходне прозе: Зјапина, Врановац, Ковачица, Виденова невеста, Цугла, Штрпчев млин, Ребро и Злодол. Нарација је бинарно организована:²⁷⁸ један наративни ниво препуштен је Јеленовом гласу и фокусу, а у

²⁷⁸ У том поступку запажамо и једну недоследност. Свезнајући приповедач Јеленовом говору (цитираном и означеном курзивом) даје дијалекатско обележје. С друге стране, као приповедач, Јелен користи књижевни језик, трудећи се да поштује граматичке норме, а говор јунака (учесника у догађајима које описује) преноси и цитира у доследном дијалекатском облику. Појављују се и секвенце у којима Јелен користи аутоцитат и у тим случајевима језичка дихотомија нарочито је видљива: „Одатле, вапијући на сав глас, позвао сам Зорку, моју матер. *Ох, леле, мамо*, повикао сам,

другом наративном нивоу глас припада свезнајућем приповедачу. Јелен приповеда субјективно, исповедним тоном, држећи се у највећој мери хронолошког тока. Предмет наратије су догађаји из личног и породичног живота, али и репетитивни садржаји познати из претходних књига. Свезнајући приповедач говори о Јеленовом животу, повремено препуштајући реч самом јунаку. У суштини, те две наратије се међусобно допуњују и преиспитују на један нов начин. Јелен отвара наратију са симболичне просторне тачке (крај долапа) и апострофира наратера:

„Ето, ти: дођеш каткад у Зјапину, појавиш се, с мене на уштап, попричаш с неким, или избегнеш да се сретнеш – и мене си пожелео да заобиђеш, видео сам; тераш своје, мислиш: најважније је оно што ти хоћеш, за друге те није брига. Прокасаш ливадама, узвереш се на Ребро, или на Бездет, а онда – једва чекаш да нас заборавиш. А ми остајемо тамо где си нас и нашао, да трулимо као овај долап, што га гледаш – мука ти је, гадиш се трулежи, као што се и нас гадиш. Знаш: подсећамо те на пропадање.“ (Павловић 1997: 8)

„Сетих се твог села: долазиш све ређе, јер твојих више нема.“ (Павловић 1997: 8)

„Па и твој пусти дом каткад обиђем, а по којој пут пресечем и кроз виноград – пропада, видим; смањиле се гице, урасле у коров.“ (Павловић 1997: 8)

Цитат потврђује да су наратор и наратер у непосредном и блиском контакту и да су битно одређени простором за који су пореклом везани. Пред читаоцима је енигма идентитета наратера. Могао би то бити и неко од јунака из циклуса *Дивљи ветар*, вероватније из лозе Првановића (пошто се Јотићева гаси Аљошиним мистериозним нестанком почетком осамдесетих година 20. века). Могао би, коначно, бити то и сам Павловић, судећи по завршном коментару романа:

дојди да видиш – скршил се чичко Прван. Ене га – лежи на путичку, пода ону његову смокву; лежи и не зна за себ.“ (Павловић 1997: 58)

„(По који пут, прочитам, и неку, твоју, књигу. Да видим, да ли је, оно, што о нама пишеш, исто са оним, што ми знамо.)“ (Павловић 1997: 205)

Имајући у виду чињеницу да се Павловић и у претходним романима (*Биљна крв* и *Симетрија*) појављивао у улогама лика и преводиоца, сасвим се чини природним да у тој магичној игри идентификације са креираним фиктивним светом, преузме и улогу слушаоца. Апострофирање наратора мотивисано је и потребом да се нагласи опозиција село – град,²⁷⁹ али не са циљем да она прерасте у главну тему, већ само да подржи даље развијање слика из тегобног живота сељака, које су у суштини доминантне:

„А ти [...] живиш у граду, и не осврћеш се. Од дедовине све ти је важније.“
(Павловић 1997:8)

„Читао сам једну твоју књигу: расплакао си се над судбином, али – лелечеш издалека. Дођи. Буди овде, и живи као ми. Па да видиш како нам је. [...] Да се са нама, у освит, дижеш и, уморан, легнеш, када смркне, да, повоздан, ринташ, да ти сунце спржи чело, а дланови окрасаве, и оспу се жуљевима – мање би се сећао. А саосећао – још мање.“
(Павловић 1997: 9)

Јелен, сеоски поштар, представља централну фигуру (као наратор, фокализатор и предмет нарације). Маркирани су најважнији сегменти из његове животне приче: трауме из ђачких дана (сурови поступци учитеља), свест о телесној незграпности и непривлачности, (не)пријатељски однос са Милетом званим Глуваћ, едиповска доминација мајке, несрећна и неузвраћена љубав према Живани, ратне недаће и стално присуство смрти и страха од смрти. Смрт је лајтмотив који подупире симболику наслова и одабир простора са кога тече нарација: мали Рајко, Живанин син, утапа се у реци Зјапину, Прван умире изненада, отац Јеленов страда у несрећном случају, Жућа извршава самоубиство. На поприштима вуковарског пакла гине Дејан, Јеленов унук, а круг породичне несреће затвара се убиством крај долапа – Рајко,

²⁷⁹ Та дистинкција уметнички је развијена у прози *Ветар у сувој трави*.

Јеленов усвојеник, свети свог сина Дејана и секиром убија Милета Глуваћа (иначе свог биолошког оца). На значај тог места указује и Јеленов коментар упућен наратеру: „Довукао се до Првановог долапа (овог, крај којег смо се, ево, срели, ти и ја) [...] Тело је остало, да лежи, ту, крај, зарђале, гвожђурије“ (Павловић 1997: 204). Сусрет са смрћу и описи лешева праћени су тужбалицама, заумним радањама, фолклорним и митским представама:

„А жене, које су у комшијској ижи, вариле жито, и месиле поскурице за сахрану, говориле су да је, то, дело нечистих сила. Уверавале су једна другу, да су, док се, минуле ноћи, бдело, крај покојника, тенци, вукодлаци, и синђиле, играли на тавану, бесно коло.“ (Павловић 1997: 165)

Блиски сусрет са смрћу изазива снажне емотивне реакције главног јунака, а понајвише смрт малог Рајка. Јелен, као најбољи ронилац у крају, паралисан страхом од смрти, и не покушава да спаси слабашно дечје тело из воденог вртлога. Мучи га осуда друштва због неучињеног, али и грижа савести, тешко самооптуживање због „издаје“ жене у коју се заљубио (Рајко је Живанин син). Да би премер Јеленових душевних патњи добио на аутентичности, уводи се, у неколико наврата, лирски мотив – сан. Мотив сна (тачније речено, ноћне море) има традиционално значење. Сан је акумулација страхова, незадовољстава, неизреченог и неучињеног. У њега је учитана најдубља интима јунака у нужној ситуацији самопреиспитивања. Утопљеник нејасног лица, који у сну са речног дна посматра Јелена, симболизује покренути ток подсвести, идентитетско загледање у мање познати (или непознати) одраз сопственог лика: „Најзад, тргао се, исколачених очију: то је он, сам себе, посматрао, с дна Зјапине“ (Павловић 1997: 43).

Јеленова љубав према Живани снажна је и супротстављена страху од смрти. Живана је удата за Ђорђа Ђерговића, чувеног четничког војводу кога још називају војвода Граничарски. У циклусу *Дивљи ветар* репетитивно је казивано о његовим ратним војевањима и о партизанским хајкама и потерама чија је крајња мета био управо војвода. Највећи део Јеленове нарације има у фокусу управо Живану – њену

усамљеност и тугу, жртвовање за девера, повремене радости, трагичне губитке деце, мужевљевоу смрт и коначно духовно клонуће и Живанину одбрану од ругобне збиље бекством у алкохол. Живана је читаоцу позната из ранијих приповести као споредан лик. У роману *Вашар на Светог Аранђела*, у Реброњиној исповести, описани су догађаји које Јелен тек наговештава – авантура са Реброњом и неславна удаја/продаја ћерке Милице истом човеку (Реброњи). У том смислу, радња романа *Долап* представља својеврсну аналепсу, анахрони сегмент приче контекстуализован у епску фикцију о јунацима из Сејменског дола.

Животна прича Јелена, званог Ленча женски Петко, представљена је са једне стране као аутентичан и засебан садржај, а са друге, везује се, на више начина, за догађаје и ликове из *Дивљег ветра*. Посебност тог јунака, у односу на постојеће из циклуса, видљива је пре свега у етичком и психолошком домену, а експлицитно исказана самокарактеризацијом:

„Ето, мени, Јелену на Ванчу Стојанкиног, ругају се читав живот. Још од малих ногу, када ми је Сима Јотић, мој учитељ, наденуо надимак: Ленча женски Петко. Нагрдио ме је. Био сам миран и умиљат, мрава нисам згазио, и никоме нисам на сметњи био – ни онда, ни сад. А он ме је понизио, а да никад не сазнам зашто.

Никоме се нисам наругао, нити иког увредио, зло смишљао, пакост учинио; нити мрзео, нити псовао. А свашта од тога мени су чинили. Па и он, мој учитељ, проста му душа...

Ипак, успео сам да им се не светим. Ни њима, ни њиховим синовима, ни унучима.

Такав сам био, такав остао. Такав ћу и у гроб лећи...” (Павловић 1997: 165)

Наглашена хришћанска усмереност, смерност и смиреност у свим ситуацијама, доброта, осећајност и пожртвованост, доследно су реализовани од почетка до краја радње романа. Сви мутни талози нагона, беса и осветничких порива, карактеристични за већину Павловићевих јунака, у Јелену не налазе медијум реализације. У његовој самокарактеризацији нема лицемерја, поступци о томе сведоче, он је готов и заокружен карактер. Павловић је, и иначе склон обликовању гротескних ликова, у њему спојио наизглед неспојиво. Далеко од сваке епске

представе о мушкој лепоти, непривлачно мали и здепасти, Јелен је исијавао побожност и брижност за сва људска бића око себе. Такав, прераста у симбол исконске снаге која одолева тегобном животу. Јелен остаје „укорењен“, упркос дивљим ветровима човекове трагичне предодређености. У *Долапу* се преиспитује исконско и нагонско у људској природи, али нема фаворизације бруталних еротских сцена и натуралистичких слика експлозије анималног и агресивног. Догађаји такве врсте остају у наговештају – мање у слици, више у звучном ефекту.²⁸⁰ Одсуство еротске бруталности, гротескни али у основи позитиван јунак са хришћанском филозофијом живота и језик који се клони вулгаризације, чине ту Павловићеву прозу упечатљивом и „одговорном“ за удаљавање од веристичког стила и оплемењивање општег поетичког корпуса.

Особеност Јеленова нарочито долази до изражаја у компарацији са Милетом Глумим. Несрећно међусобно кажањавање батинама, на које их приморава учитељ Сима, заувек нарушава њихово друговање. Миле Глуваћ је један од фреквентнијих ликова у циклусу *Дивљи ветар*, али му никада није додељена нараторска улога. У *Долапу* је детаљније приказан онај део његовог живота који је у циклусу остао непознат – детињство и рана младост, односно догађаји који претходе острашћеним револуционарним активностима. Поновљено казивање из циклуса, о несрећи у којој страда Милетова мајка када јој вршалица здроби ногу, у роману има психолошку конотацију: „затворио је детиња уста, и, ћутањем, између себе и осталог света, подигао непремостиви зид“ (Павловић 1997: 15). Како се Миле Глуваћ,²⁸¹ повучен, опрезан и неверљив „као чапља“, трансформисао у суровог револуционара, прогонитеља неистомишљеника и тлачитеља Зјапинаца, читаоцима се казује управо у роману *Долап*.

²⁸⁰ Као пример за ту тврдњу наводимо цитат из једне од еротских сцена, иначе ретких у роману: „Најзад, препознао је дубљи, мукли мушки дах, и скичави женски јецај – јаук, у коме је било, и задовољства, и вапаја, и молбе за милост. [...] Женска писка, јечање и грчевито увијање, под уздрхталом мушким телом, били су њени. А дахтање, дубоки, загрцнути уздаси, и понека неразумљива реч, његови – гласови, којима се, те вечери, на Светог Аранђела, Миле Глуви огласио, први пут, после смрти своје мајке.“ (Павловић 1997: 121)

²⁸¹ Из перспективе свезнајућег приповедача сазнајемо да Миле надимак Глуви/Глуваћ добија, као и Јелен, од учитеља Симе, који је описан као нарочито строг и нетолерантан човек. Проза *Долап* врши значајну докарактеризацију Глуваћевог лика.

Са јунацима из претходне прозе, Симом Јотићем, Милетом Глувим, Прваном и Живаном, Јелен има непосредни контакт, важан за мозаичку представу његове животне приче и свега доживљеног и проживљеног. Казивање обухвата и низ других јунака из циклуса *Дивљи ветар*. Тако се спонтано сумира, утврђује и заокружује фикција, која је неколико година привидно „мировала“. Поново су пред читаоцима, у сажетој форми – као скица или информација – поп Стојан и син му, Вук Бабић, Боринка и Благоје Јотић, Жућа, Реброња, баба Бонка и нови учитељ, Селимир Тадић.

Можда је романом *Долап* Павловић желео да остане доследан стваралачким идејама о циклусу *Дивљи ветар*, можда му се учинило да натуралистичким и веристичким стилем описани јунаци са простора Источне Србије ипак нису само то – чвориште нагона и физиологије. Вероватно је писцу, у завршној фази сликања панорамске прозне фреске, био потребан јак симболички акценат којим се указује на виши смисао људске природе и постојања. Долап, онај ракићевски долап, са којим се човек сизифовски носи, и у Павловићевој уметничкој визији представља симбол пролазности и трошности. Човек се од искона носи са удесом трошности, али трошност није ствар тренутка, блеска у којем се може безболно нестати. Уметник се пита шта је са људском душом док „дотрајава“, док се са врха брда враћа у подножје по свој „камен“, као по свој крст. Све је трошно, само је дотрајавање вечно, а у њему човек није сам. Кад сви ближњи и драги напусте просторе Јеленове егзистенције, у миру неповрата, јунак ипак остварује додир са минулим (и вишим) смислом:

„Тако је, све, што смо створили, пропало, одједном.

И сада сам сам [...]

Не, нисам.

Седнем, увече, поред шпорета, узмем мачку у крило, милујем је, а онда, загледам се, у слике, заденуте у прозорско окно, и у рам. А на њима, отац, у мртвачком сандуку, и ми, у црнини око њега. Ту је и Ленкина фотографија, у боји; па слика, са Рајкове свадбе; пожутела и мало се потклобучила, али, лепо се види Рајко, очешљан, и у новом оделу, и Ленка, поред њега, с велом на глави. Ту је и Рајкова слика из војске [...]. У раму је велика фотографија с Дејановог крштења: Рајко, у униформи, поред њега Ленка, с Дејаном, у наручју; гледам: моје унуче, у свиленим пеленама, само му

се чело, и носић, виде. [...] За огледало, крај прозора, заденута последња фотографија:
Дејан у униформи, седи на тенку, изнад гусенице, и маше ми.
И ја, у тај час, као да свој минули живот гледам.“ (Павловић 1997: 204–205)

Свест, мисао и сећање, јединствена обележја људске природе, пружају илузију вечног трајања. Зато се већина Павловићевих јунака сећа и казује о ономе што се у сећање призива. Изгубљено је изнова пронађено, а мозаик енергије живота обновљен. Сећање је есенцијални продукт свести, у њему човек никада није сам. Претходна проза обележена је уметничким напором да се продре до затамњених подручја (под)свести, а роман *Долап* је апологија свести.

Блато – приче о „трећем балканском рату“

Последњи Павловићев рукопис, под насловом *Блато* (1999), настао непосредно пред смрт, збирка је приповедака повезаних ратном тематиком и јединственим простором. У *Дивљем ветру* је описана ратна судбина српског народа у Првом светском рату (*Они више не постоје*) и Другом светском рату (*Кривудава река, Циганско гробље, Две вечери у јесен...*), у роману *Долап* се само најављује провала ратне стихије деведесетих година 20. века, а у *Блату* је тематизована конкретна слика сукоба у Босни и Хрватској²⁸² који, историјски гледано, може бити окарактерисан као „трећи балкански рат“ у 20. веку. У тој збирци Павловић је усредсређен на ликове, призоре и ситуације из поменутог ратног сукоба „након којег је, када се сведу рачуни, настало неколико нових, срећнијих, лепших, угледнијих, просперитетнијих и умало већих балканских држава“ (Пантић 2003: 85).

Прозна књига *Блато* компонована је на особен начин, готово експериментално и потпуно у духу савремене прозе. Композициони елементи – пролог, међучин и епилог – у поетичком смислу наглашавају уметничку тежњу ка драмској структури. Таква спољашња композиција прати унутрашњу драматичност несрећног усуда српског народа и уопште свих људи са балканског простора захваћеног ратном стихијом. Композициона мапа збирке има следећи изглед:

- Пролог: прича Милована Ђиласа „Рат“;
- Догађаји: приче „Лето“, „Детелина са четири листа“, „Ледено небо“, „Чајник“, „Двоумица“, „Коњи“ и „Блато“;

²⁸² Павловићеви дневнички записи често сведоче о томе да је писац пратио друштвена и политичка збивања везана за међунационални сукоб Срба и Хрвата (као и за дешавања на Косову). Уочавао је, коментарисао, утврђивао узроке и последице и анализирао политичке личности и њихове потезе. Идејне и политичке ставове из дневника није експлицитно износио у приповедној прози, али је исте уметничком транспозицијом учинио ефектнијим и аутентичним, уклапајући их у општу хуманистичку и антиратну визију.

- Међучин: прича Небојше Јеврића „Прстен“;²⁸³
- Последице: приче „Пут“, „Срећа“, „Бекство“, „Дрво“, „Кревет“ и „Прозор“;
- Епилог: прича Никодија Спасића „Где да расте чиста тисовина“.²⁸⁴

Ситуације у којима Павловић своју личност уводи у литерарни свет, како је већ примећено, вишеструке су и понекад индикативне (лик, преводаца, наратор). У збирку *Блато* уводи/цитира друге ауторе и њихова дела.²⁸⁵ Такву уметничку намеру не тумачимо као постмодернистичко интертекстуално поигравање, већ као семантичко контекстуализовање сопствених визија у постојеће литерарне садржаје, чиме се сведочи да су размишљања о рату стална човекова тема. Све приповести, дакле и визије полифонијске структуре збирке, у потпуном су сагласју, међусобно се допуњују и чине континуирано казивање о несагледивом злу у једном веку.

Јунаци прозе *Блато* припадају обичном свету, најчешће из грађанске класе, али и из руралне средине. Нема међу њима историјских дивова, надмоћних војсковођа и спаситеља света – само мали човек у још једном великом рату:

„Сви јунаци из књиге *Блато* су нискомиметски типови, безначајни и врло често безимени људи са социјалног дна, са периферије, из провинције, инвалиди, беспризорни или аутсајдери, а када су, мада сразмерно ретко, нешто друго, нешто ‘више’ (на пример ‘јаке фирме’, то јест, ‘песници’), онда су то само по звању своје професије, а не по мишљењу.“ (Пантић 2003: 86)

Тај обичан свет у ратним ситуацијама покушава да сачува понешто из своје изгубљене свакодневице, па многе сцене делују апсурдно (као што је на пример гланцање кухиње док непријатељ пристиже), а човек у њима потпуно заробљен (како ваља и симболички прочитати слику роде која у кљууну носи жабу у причи „Блато“).

²⁸³ Прстен је фикционализована ратна репортажа новинара Небојше Јеврића објављена у часопису „Правда“. Доступно на: <http://www.pravda.rs/2015/04/22/ratna-reportaza-prsten/> (приступљено 13. септембра 2015)

²⁸⁴ Прича је писана по мотивима Никодија Спасића, истраживача етномитолошких представа, легенди, предања, магијских, обредних и заумних радњи у јужној и Источној Србији. Значај молитвеног дрвећа у српској етнокултури нарочито је поље Спасићевог интересовања.

²⁸⁵ У прологу Павловић интегрално цитира причу Милована Ђиласа „Рат“. (Пантић 2003: 85)

Међу јунацима највише је младих људи, њихово страдање је последица реалних околности, али и животног неискуства. У Ђиласовој причи „рат је отимање о господство над људима“ (Павловић 1999: 10), а у причи „Детелина са четири листа“ мисао о рату се проширује до апокалиптичне представе: „склоништа више нема, о страхови овога света нема никакве сумње“ (Павловић 1999: 32).

О ратним збивањима говори се доминантно у „он“ форми, језик јунака је локални и дијалекатски. Радња сваке приповетке развија се брзо, понекад филмском техником. Динамика догађаја је таква да приповести не стижу да ослушну унутрашњи живот јунака. Он је само у наговештају или о њему посредно говоре трагичне последице. У причи „Детелина са четири листа“ апсурд ратних збивања досеже кулминацију: Ибро и Марко су јарани, још увек ђаци када их задеси удес рата. Марко је рањен, Ибро га негује и брине због грознице која не пролази. Измучен бдењем и бригом за јарана, Ибро у зору леже крај рањеног друга на пољани, са намером да смири смртну језу. Тако их затиче једна жена и, брже од силе војног вихора, подбуњује друге да казне разблудне синове. Завршна сцена је трагична и трагично апсурдна. Разуларена маса напада младиће и туче их до смрти. Оно што метак не доврши, доврши свакако људска глупост и ограниченост. Управо то Павловић замера свом народу: „Наш је менталитет као свиња у блату“.²⁸⁶

Централна приповетка (троделно компонована) позајмљује наслов читавој збирци. Михајло Пантић је запазио да је Павловића стално опседала „терестричка“ предодређеност човекова и егзистенцијална распетост: „мисли су човекове међу звездама, а тело му је од блата и у блату“ (Пантић 2003: 86). Приповетка „Блато“ понавља неке од мотива: недостатак свести о претећим опасностима у варљиво мирнодопским просторима, добровољно регрутовање неспремних и незрелих младића, наивне младалачке игре и опкладе на линијама фронта, трауматична суочавања са стварношћу и страдањима (крв, унакажени лешеви, неподношљиви јауци и незамисливе сцене насилног иживљавања – мртво дете у мртој свињи). У

²⁸⁶ Мирко Ковач ту Павловићеву мисао узима за мото када пише чланак о Живојину Павловићу за „Сарајевске свеске“. Ковач, Mirko, „Као свинје у блату“ (интернет), доступно на: <http://www.sveske.ba/en/content/kao-svinje-u-blatu> (приступљено 11. 04. 2014.)

разговору који воде отац и син о својим ратним искуствима издваја се заједнички закључак – да је тамо, на ратним попрштима, блато некако „гушће“ и „лепљиво“. Густо и лепљиво ратно блато асоцира на живо блато, па тако прераста у симбол човековог коначног потонућа. Учесталост глаголских облика у презенту у причи „Блато“ (често ономатопејски уверљивих) само појачава грч човековог напора да се извуче из густе, блату налик, тмине убилачког хаоса: *тумарају, гурају, трче, спаде, застаје, јури, прасне, умукне, прекорачује, губи, пада, пуже, гази, искрада се, трчи, шуња се, бауља, дотиче, спушта, креће, икрипи, мљацка, пуцкета, застаје, ослушкује, сагиње се, пита, помера, стреса се, скаче, гледа, чучне, гази, креће, прескаче, одупире, пење, вуче...* (Павловић 1999: 165–167). У рату, на самом дну, у блату, „претрајава само чиста физиологија“ и „физиолошки стилски комплекс“ и тешко је у таквим условима да се одржи „минимум антрополошког оптимизма“ (Пантић 2003: 87).

Пре него што потоне у живи песак од људске крви, човек у рату прво у потпуности изгуби себе. У неколико приповедака описују се избегличке муке и несрећна лица у колонама које пролазе читав дан („Лето“, „Двоумица“). (У приповеци „Коњи“ можда је најснажније исказана порука да насиљем начет човек најлакше губи себе и достојанство.)

„Кретање је срж живота; ако њему уловиш смисао, решио си тајну [...] покрет је синоним за истину“ (Павловић 1999: 268) – размишља младић у „Срећи“. Човек, како би рекао апостол Павле, живи у Богу, креће се и јесте у њему (Павловић 1999: 269). Младић прихвата ту идеју, али га ипак савладава сумња: „Међутим, да има Бога, не би било умирања“ (Павловић 1999: 269). Сумња је подстакнута не због природне човекове трошности, већ због апокалипсе која за страдалнике у рату није тек симболика. Девојка Фортуна волшебно нестаје, младић остаје запитан: „Коме да се упуту. На коју страну света...“ (Павловић 1999: 278).

Епилогом само потврђује минуциозно грађену, крајње песимистичку слику света, у којем харају деструктивне силе рата. Те су силе (од) човека и у човеку. У причи „Где да расте чиста тисовина“ деструкција се шири као епидемија у хаосу националних сукоба: „Пет брадатих српских добровољаца нишани у пет необријаних

црних Хрвата“ (Павловић 1999: 339). Као да се врши магијска радња у неком обреду „траве од намере“! Када се међу снајперистима нађе Србин који се прекрсти и баца пушку (баш онако као што је бацао семе на своју њиву, молећи се да никне), ни заробљени Хрват више не изгледа „онако црн“, али о његовој судбини и даље одлучују други. Јунак приче „схвата да човек само у миру може да избегне смрт“ (Павловић 1999: 341). Епилог сваког ратног збивања предочен је симболично – помамом за тисовим дрветом²⁸⁷ (дрво-запис, заштитник од рата и смрти). Но, тисовина расте само на чистим и негрешним местима, па нас Павловић оставља у енигми да ли на овом свету постоји просторна тачка ненатопљена људском крвљу, у којој се може наћи уточиште и спас.

У прози Живојина Павловића, изван циклуса *Дивљи ветар*, романескна форма доминира (са изузетком збирке *Блато*). Након објављивања *Дивљег ветра* 1993. године, аутор своје тематске оријентације развија у два правца: 1) нову прозу надовезује на познату тему рата и питање човекове егзистенције за време и после ратних сукоба, па је и даље у фокусу мали човек у контексту идеолошких и етичких судара (*Долап*, *Блато*); 2) проширује тематска интересовања феноменом двојника (*Каин и Авељ*), мотивима историјске нетрпељивости и међунационалне нетолеранције (Срби – Албанци у *Биљној крви*, Срби – Хрвати у *Блату*) и детабуизира инцест и хомосексуалне односе (*Симетрија*).

Експериментисање формом и структуром текста остаје Павловићево суштинско опредељење. Фрагментарност се остварује заводљивом игром „уклапања“ сопствених и туђих текстова (*Блато*). Роману *Биљна крв* посебну димензију даје тематизовање аутопоетичких становишта необичним „приповедачким надигравањем“ међу јунацима, који се примарно функционализују као писци или творци прича.

Нестаје потреба да се „одређеним обликовањем“ јунака упише Павловић као прототип. У прози мимо циклуса *Дивљи ветар* личност Живојина Павловића се

²⁸⁷ У нашој народној религији постоји схватање да дрво може бити, пре свега, склониште, седиште људске душе (Чајкановић 2014: 540).

једноставно појављује. Директно или индиректно, функционише као књижевни јунак, „упливава“ у своју фикцију и тако реализује наговештену намеру: „Хоћу да створим фиктивни свет. Али, највећа фикција – то сам ја“ (Павловић 5 1999: 311).

У основном значењском смислу, Павловићева проза објављивана после 1993. године остаје верна натуралистичким представама о животу – у њој човек и даље не успева да избегне ударе дивљих ветрова историје, нити да у себи укроти исконске „нагоне“ живота сведеног на „физиолошки стилски контекст“ (Пантић 2003: 87). Естетика ружног, као поетички и семантички прозни оквир (са изузетком романа *Долап*), доказује да „александријске стратегије“ (Пантић 2003: 89) за аутора никада нису биле привлачне. На некој врсти доследног игнорисања „стилизиције“, у класичном значењу те речи, Живојин Павловић је заснивао аутентичност своје прозе.

Закључак

Истраживање приповедног опуса Живојина Павловића имало је за предмет обимну изворну грађу. Павловић се остварио као приповедач кратке форме, романијер, есејиста, сценариста, филмски критичар и писац дневника. *Дневници* (1999 I – VI) сведоче о његовом друштвеном и уметничком ангажману, узорима, сарадницима, пријатељима и животном искуству (укључујући и суочавање са различитим врстама цензура) из којег је добијао подстицаје за разнородне видове стваралаштва. Сви Павловићеви текстови су у сталном дијалогу са светом. Уска и вишеструка повезаност филма и литературе прерасла је у поетичку доминанту његовог дела. Филмска и литерарна техника континуирано се међусобно допуњују и мозаички креирају аутентичну уметничку, колико књижевну толико и филмску, визију света и човека у 20. веку, веку страдалништва и сталних смена и удара светских ратова и револуција.

Књижевна мапа Србије, коју су исцртавали и попуњавали Јаков Игњатовић, Симо Матавуљ, Стеван Сремац, Бора Станковић, Григорије Божовић, Слободан Џунић, Данило Николић и други прозни писци 19. и 20. столећа, допуњена је и у геопоетичком смислу обогаћена делима из опуса Живојина Павловића. Простори Источне Србије (Зајечар, Књажевац, Вратарница) и фиктивни Сејменски до добили су свог фиктора „новог стила“ чијим је стваралачким поступком рестилизована књижевна топографија. „Ономастичка мотивација“, као тековина реализма, нашла је своју потврду у Павловићевој књижевној топонимији (Злодол, Злоречица, Разминибраћа, Зјапина и др.).

У фиктивну географију централног дела опуса Живојина Павловића, епској десетотомној саги *Дивљи ветар*, уписана је једновековна историја фамилије Јотић и „јотићевски“ поглед усмерен споља – на свет, и на „збивања” – унутра, на учеснике и протагонисте, на њихова карактерна својства, судбине и интимне садржаје. Фолклор, мит (пагански и хришћански), идеологија, историјско искуство и дијалекатски,

архаични, жаргонски, сликовит и (де)поетизован језик, посредством специфичних градивних поступака, формирали су нарочиту, „јотићевску“ филозофију живота. Великим, историјски широким и обухватним циклусом *Дивљи ветар*, Живојин Павловић придружио се писцима познатих породичних историја, како у српској (Црњански, Пекић, Ћосић), тако и у европској књижевности (Ман, Голсворди, Крлежа и др.).

Дивљи ветар, настао оркестрацијом књига прича и романа, рељефно, са јасно одређеним хронотопом, описује порекло и судбине јунака чија је улога, виђена у контексту циклуса, мултипликована. Наизменичним израстањем споредних ликова у главне, и главних у споредне, у Павловићевој саги ствара се богата и слојевита мозаичка слика фиктивног света сапетог у оквирима, колико историјски и географски стварног, толико и измаштаног приповедног амбијента. Транспоноване стварног простора и минулог историјског времена у фикцијски циклус Живојин Павловић је остваривао спонтано и постепено, вишедеценијским радом (1963 – 1993). Прозно обликовање притом је сукцесивно праћено и „подупирано“ дневничким, аутопоетичким записима у којима се постепено помањала скица будуће, заокружене литерарне творевине. У дневницима су дати први обриси књижевних ликова и описана је динамика и природа касније подробно развијених догађаја, тако да су назначени трагови неизоставни у критичкој реконструкцији и тумачењу генезе циклуса *Дивљи ветар*.

Своје приповедне поступке Живојин Павловић темељи на искуствима реализма, односно натурализма, остајући доследно привржен чистом веризму. Истовремено, слику „пресног света“ (Пантић 2003: 92) обележеног бруталношћу писаца „дорађује“ и предочава посредством филмске технике, модернизованом миметичком нарацијом, изналазећи одговарајућа формална решења, често и експериментишући са језиком и прозном грађом. То се најпре уочава у Павловићевој склоности да приповедни простор и ликове и догађаје који га испуњавају обликује на начин сличан смењивању/секвенционирању филмских кадрова – прецизно и у брзом ритму. Детаљи су, као и у свакој реалистичкој прози, важни за општи утисак о предоченим сликама и радњи која се њима склапа; селекцијом детаља и на

формалном и на значењском нивоу постиже се одговарајући, доминантни тон нарације. Тежња ка активирању ефеката „естетике ружног“, што је трајно и видно поетичко својство прозног и кинематографског дела Живојина Павловића, открива се у готово свим сегментима исприповеданог света – сликом, речју, догађајем, рефлексијом и реминисценцијом. Наративни поступак Павловић донекле иновира огољавањем нараторске инстанце која преноси садржај и условљава форму приче (исповест, сећање, дневник, сведочење). У том процесу посебну улогу има усложњавање функције ликова. Наратолошки доследно, приповедач се из једне дијегезе у другим дијегезама функционализује као наратер, лик, писац сценарија, писац романа, приређивач, творац родослова (Аљоша Јотић, Благоје Јотић, Ненад Буцало), или се лику, који је углавном био објекат туђе нарације у контексту циклуса, додељује улога писца дневника или мемоара (Жућа Јотић, Вук Бабић). Полифоничне наративне структуре са хомодијегетичким приповедним позицијама омиљена су Павловићева прозна техника, нарочито у романескним остварењима, а експериментална померања прозних конвенција најчешћа се уочавају у начину грађења текста, у његовој формалној и структурној природи, при чему долази до наглашавања одређених поетичких црта својствених модернистичком приповедању, као што су интертекстуалност, цитатност, употреба фуснота и, посебно и често, интерполација других жанрова у романескном пољу (дневник у роману, роман у дневнику, сценарио у роману, мемоари у роману).

Прожимање литературе и филма за Живојина Павловића део је континуираног и динамичног стваралачког процеса, а природа тог процеса, према неписаном правилу, објашњавана је и тумачена у самим фикцијама. Наратори (међу њима многи из фамилије Јотић), који су истовремено и аутори дневника, мемоара, сценарија и романа (Аљоша Јотић, Ненад Буцало, Вук Бабић, Миодраг Јотић и др.) неретко коментаром и аутопоетичким разјашњењем разоткривају сложену динамику прожимања филмске и литерарне технике. Важно је нагласити да слична размишљања и анализе Павловић уноси у своје дневничке записе, што његовом укупном опусу даје посебну кохерентност и обезбеђује му уметничку препознатљивост и особеност.

Дневник је омиљена форма у којој Павловић компримује сопствена запажања о свету, уноси одговарајуће податке и фрагменте погодне за неку будућу прозну обраду, и у исти мах бележи детаље из живота својих фиктивних јунака, градећи тако њихове карактере, али и описујући властите увиде и расположења, јер писање је, најпре, „уознавање себе [...] и више од тога, изненађивање себе, продубљивање *јаства*, сусрет са непознаницама које допиру из нашег гласа, меморијским потенцијалима језика, из личне и колективне подсвести...“ (Пантић 2003: 91). Отуда су, на једној страни, „стварни дневници“ пишчева интимна сведочанства као прототекст и архитектст, а на другој су – пресна грађа из које настају фиктивни дневници јунака. „Књижевни дневници“ су метатекстови, аутофикције које се језички и стилски наслањају на прототекст, што доказује да се фиктивна проза на изванстан начин „калеми“ на дневнички запис.

Јунаци Павловићевог циклуса *Дивљи ветар* изложени су ударима снажних историјских таласа, од Тимочке буне 1883. године до 80-их година 20. века, односно до ратних сукоба 90-их година 20. века, у прози која је настајала после финалног објављивања саге о Јотићима (1993). Егзистенцију тих јунака одређује али и урушава коренска везаност за рурално, дакле традиционално, и новонастала неминовност урбаног диктата друштвене стварности друге половине 20. века. На размеђи, боље рећи неусклађености, колективног и индивидуалног морала, невични захтевима које ново време поставља пред њих, јунаци Павловићевог фиктивног света трагично губе у судару са стварношћу (сукоб идеологија и затирање села). Губитак је вишегенерацијски и вишеструк, човек се повукао и одустао и од саме идеје о слободи. Свео се на физиолошку инерцију. Отуда та проза, лишена антрополошког оптимизма, почива на општем песимизму (па и нихилизму) сугерисаном натуралистичким и веристичким стилским средствима. Многи приповедачи из јотићевског племена, и из редова њихових блиских сапатника, сећањем и казивањем одупиру се бесмислу и тиранији живота. „[З]аборавање [је] најлакша ствар на свету“, каже Миодраг Павловић (2000: 191). Општи утисак, међутим, о смислу и циљу приповедног и исприповеданог у делима Живојина Павловића указује да је аутор свесно бирао тежи пут, одредивши се за – памћење. Сећањем и казивањем

надвладава се индивидуални, али и историјски заборав, на начин којим се људском животу, па и његовој трагичној димензији, приписује виши смисао егзистенције. Умножени гласови и фокуси доприносе садржинском и семантичком ширењу, од непосредне слике живота до алегоријске, гротескне, симболичне, чак и фантастичне слике света (Недић 2012: 244).

За простор Источне Србије, средишницу *Дивљег ветра*, онако како је Павловић види, важније су последице рата, сасвим прецизно речено, послератно немилосрдно затирање села и сеоског живота, од самих ратних сцена, по себи крвавих и ужасних. Стварност је у саги о Јотићима често сагледана или из двоструке (*Кривудава река*, *Ветар у сувој трави*, *Дневник непознатог*) или, пак, из вишеструке перспективе (*Задах тела*, *Вашир на Светог Аранђела*, *Лов на тигрове*). Сударом традиционалног начина живота и нове идеологије обележене су многе описане индивидуалне и породичне судбине. Градско обличје, угрожавајуће и сурово, добија значајну семантичку и структурну улогу у појединим романима (*Лутке на буњишту*, *Задах тела*, *Зид смрти*). У „градској прози“, са изузетком романа *Они више не постоје*, казивање и догађаји условљени су новом класном хијерархијом и етиком. Човек је сведен на „употребљивост“, породица расточена и обесмишљена, а „естетика ружног“ остварена пуним интензитетом. „Ружно“ и „гадно“ иманентно је у ономе што је чулно, видљиво и опипљиво, али је то исто „ружно“ и „гадно“ делатно и у скривеној или нескривеној људској мисли, у човеку самом.

Митопоетски слој у прози Живојина Павловића развијенији је него што на први поглед то одаје ауторов доследно натуралистички стил писања. Судбине имагинарних јунака представљене на начин бруталног реализма условљене су историјским потресима у митском простору Источне Србије, који се симболички може тумачити и као простор деловања уклетих, предестинирајућих сила. Простор/позорница на којој се одиграва већина фиктивних прича, сразмено је широк, са врло развијеном (псеудо)топонимијом. Реални пејзаж, етнолошко и митолошко наслеђе, и већ поменута топонимија, прецизно, плански и систематски у *Дивљем ветру* образују утопијску, митску и књижевну Источну Србију. Целокупна, наративно обликована једновековна трагедија датог поднебља, своје жртве имала је

махом међу староседеоцима, људима из тог краја, рођеним и однегованим у крилу непредвидиве ћуди природе, настањене демонима и тамним сенкама, колико и живим бићима. Сујеверје, магија, обред и архетипске представе семантички су подржани фолклорним „умецима“, народним лирским песмама, бајалицама, клетвама, успаванкама, предањима, речју, свиме оним што чини тај натприродни, паралелни, имагинарни свет. У исту сврху функционализован је и говор који се разликује од језика наратора, какав је случај у историјски потврђеној реалистичкој пракси. Јунаци говоре некњижевним језиком, језиком са снажним и особеним дијалекатским обележјима. Тај језик је већ по себи експресиван јер је различит од књижевног стандарда, у њему се чувају и њиме изричу „знања“ таложена вековима, одупирући се хиру времена које би да их затре и пошаље у коначни, „лаки“ заборав.

Ономастичка мотивација „зјапом“, којим су без милости обухваћене све судбине Павловићевих јунака, у распону од стотину лета, лексички и семантички се потврђује у топонимима Зјапина, Злоречица и Злодол, сугеришући да је зло, у свим својим видовима, вековна позадина у коју се уписују појединачне и колективне судбине људи из Источне Србије. Особен уметнички спој мита, фолклора, легенде, натуралистичке слике света и најдубљих интимних ломова прокрвљује читаво наративно ткиво *Дивљег ветра*. Тај циклус интенционално, уметнички убедљиво наглашава митско стање свести, атавистичке слојеве егзистенције и демонске силе којима се гуши слободно пулсирање живота. Насупрот томе, у прози насталој паралелно или после циклуса *Дивљи ветар*, Живојин Павловић је покушао да се удаљи од своје основне, такорећи опсесивне стваралачке визије. Некада је то чинио одважније, као у роману *Симетрија* и књизи прича *Блато*, или опрезније, као у прози *Биљна Крв* и *Долап*.

У коначном збиру анализе која је по природи ствари морала бити и обимна и разнолика, кохерентна колико то само дело дозвољава, а опет нужно разнострана и слојевита, може се рећи да проза Живојина Павловића тежи да буде упозоравајућа, етички мотивисана, како својом суштином тако и недвосмисленим, стално истицаним пишчевим настојањем да нам својим виђењем једног исечка света, који је универзум у малом, саопшти „неподношљиву истину“ (Пантић: 1999: 119) о животу и о нама

самима. Њен антрополошки нихилизам у потпуности урушава илузију о једном идеологизованом времену, и данас се чита као упозоравајући, сугестиван уметнички чин који заинтересованог читаоца ослобађа заблуда колективистичког мишљења и конвенција као трајних искушења сваког историјског времена, а посебно оног које је својим писањем Живојин Павловић отргао од стално претећег заборава.

БИБЛИОГРАФИЈА

ПРИМАРНА ЛИТЕРАТУРА

1. Павловић 1963: Павловић, Живојин: *Кривудава река*, Нолит, Београд.
2. Павловић 1 1965: Павловић, Живојин: *Дневник непознатог*, Отокар Кершовани, Ријека.
3. Павловић 2 1965: Павловић, Живојин: *Лутке*, Просвета, Београд.
4. Павловић 1967: Павловић, Живојин: *Две вечери у јесен*, МС, Нови Сад 1967.
5. Павловић 1990: Pavlović, Živojin: *Cigansko groblje*, Beograd: Rad, 1990.
6. Павловић 1998: Павловић, Живојин: *Љубав – три новеле – Глас српски*, Бања Лука, 1998.
7. Павловић 1997: Павловић, Живојин: *Долап*, СКЗ, Београд, 1997.
8. Павловић 1996: Pavlović, Živojin: *Simetrija*, Stubovi kulture, Beograd 1996.
9. Павловић 1993: Павловић, Живојин: *Кришке времена*, Просвета, Београд, 1993.
10. Павловић 1985: Павловић, Живојин: *Убијао сам бикове*, Народна књига, Београд, 1985.
11. Павловић 1995: Павловић, Живојин: *Биљна крв*, Просвета, Београд, 1995.
12. Павловић 1971: Павловић, Живојин: *Каин и Авел*, МС, Нови Сад, 1971.
13. Павловић 1 1993: Павловић, Живојин: *Дивљи ветар 1, Лапот, Они више не постоје*, ДП Знање, Квит Подиум, Нови Сад, Београд, 1993.
14. Павловић 2 1993: Павловић, Живојин: *Дивљи ветар 2, Расло ми је бадем дрво и друге приче*, ДП Знање, Квит Подиум, Нови Сад, Београд, 1993.
15. Павловић 3 1993: Павловић, Живојин: *Дивљи ветар 3, Лутке на буњишту*, ДП Знање, Квит Подиум, Нови Сад, Београд, 1993.
16. Павловић 4 1993: Павловић, Живојин: *Дивљи ветар 4, Сејменски до*, ДП Знање, Квит Подиум, Нови Сад, Београд, 1993.

17. Павловић 5 1993: Павловић, Живојин: Дивљи ветар 5, *Задах тела*, ДП Знање, Квит Подиум, Нови Сад, Београд, 1993.
18. Павловић 6 1993: Павловић, Живојин: Дивљи ветар 6, *Ветар у сувој трави, Траг дивљачи*, ДП Знање, Квит Подиум, Нови Сад, Београд, 1993.
19. Павловић 7 1993: Павловић, Живојин: Дивљи ветар 7, *Вашир на Светог Аранђела*, ДП Знање, Квит Подиум, Нови Сад, Београд, 1993.
20. Павловић 8 1993: Павловић, Живојин: Дивљи ветар 8, *Зид смрти*, ДП Знање, Квит Подиум, Нови Сад, Београд, 1993.
21. Павловић 9 1993: Павловић, Живојин: Дивљи ветар 9, *Лов на тигрове*, ДП Знање, Квит Подиум, Нови Сад, Београд, 1993.
22. Павловић 10 1993: Павловић, Живојин: Дивљи ветар 10, *Кругови*, ДП Знање, Квит Подиум, Нови Сад, Београд, 1993.
23. Павловић 1986: Павловић, Живојин: *Непријатељ*, Просвета, Београд, 1986.
24. Павловић 1999: Павловић, Живојин: *Блато*, Глас српски, Бања Лука, 1999.
25. Павловић 1998: Pavlović, Živojin: *Otkucaji*, Stubovi kulture, Beograd, 1998.
26. Павловић 1972: Pavlović, Živojin: „О одвратном“, Duga, Beograd, 1972.
27. Павловић 2008: Pavlović, Živojin: *Ispljuvak pun krvi*, Službeni glasnik, Beograd, 2008.
28. Павловић 1 1996: Павловић Живојин, Милашиновић Горан: *Волтин лук*, КОВ, Вршац, 1996.
29. Павловић 1983: Павловић, Живојин: *Белина сутра*, Просвета, Београд, 1983.
30. Павловић 2002: Pavlović, Živojin: *Planeta filma*, Zepster book world, Beograd, 2002.
31. Павловић 1989: Павловић, Живојин: *Флогистон*, Плус библиотека Савременика, Београд, 1989.
32. Павловић 1990: Pavlović, Živojin: *Jezgro napetosti* (izbor razgovora sačinio autor), BIGZ, SKZ, Narodna knjiga, Beograd, 1990.
33. Павловић 1 1999: Pavlović, Živojin 1: *Izgnanstvo I*; Dnevnik 1956, 1957, 1958. PROMETEJ/KWIT PODIUM, Novi Sad/ Beograd, 1999.

34. Павловић 2 1999: Pavlović, Živojin 2: *Izgnanstvo II*; Dnevnik 1959, 1960, 1962.
PROMETEJ/KWIT PODIUM, Novi Sad/ Beograd, 1999.
35. Павловић 3 1999: Pavlović, Živojin 3: *Ispljuvak pun krvi*; Dnevnik 1968.
PROMETEJ/KWIT PODIUM, Novi Sad/ Beograd, 1999.
36. Павловић 4 1999: Pavlović, Živojin 4: *Diarium I*, Dnevnik 1987, 1988, 1989.
PROMETEJ/KWIT PODIUM, Novi Sad/ Beograd, 1999.
37. Павловић 5 1999: Pavlović, Živojin: 5 *Diarium II*, Dnevnik 1990, 1991.
PROMETEJ/KWIT PODIUM, Novi Sad/ Beograd, 1999.
38. Павловић 6 1999: Pavlović, Živojin 6: *Diarium III*, Dnevnik 1992, 1993.
PROMETEJ/KWIT PODIUM, Novi Sad/ Beograd, 1999.

СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА

1. Абот 2009: Abot, Porter H., *Uvod u teoriju proze*. Prevela Milena Vladić, Beograd: Službeni glasnik.
2. Аристотел 2002: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*. Prevod s originala, predgovor i objašnjenja Miloš N. Đurić, Beograd: DERETA.
3. Бабовић 1971: Бабовић, Милосав, *Руска књижевност XIX века – реализам*, Београд: Научна књига.
4. Бал 2000: Bal, Mike, *Naratologija; Teorija priče i pripovedanja*. Prevela Rastislava Mirković, Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
5. Бахтин 1991: Bahtin, Mihail, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Prevod s ruskog Aleksandar Badnjarević, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
6. Башлар 2005: Башлар, Гастон, *Поетика простора*. Превела с француског Фрида Филиповић, Чачак: Alef – библиотека часописа Градац.
7. Бити 1997: Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica Hrvatska.
8. Божић 1998: Божић, Гојко, „Проблематизовање стварности“, Зборник Четрнаестих књижевних сусрета, *Савремена српска проза*, зборник 10, 6–7. новембар 1997, *Књижевни портрет Живојина Павловића*, Трстеник: Народна библиотека Јефимија, стр. 7–11.
9. Бортолуси 2003: Bortolussi, Marisa; Dixon, Peter, *Psychonarratology, Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, New York: Cambridge University Press, 2003, стр. 66–89.
10. Брајовић 1995: Brajović, Tihomir, *Poetika žanra*, Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
11. Бужињска, Марковски 2009: Bužinjska, Ana; Markovski, Mihail Pavel, *Književne teorije XX veka*, Prevela Ivana Đokić-Saunderson, Beograd: Službeni glasnik.

12. Васиљевић 1986: Vasiljević, Spasoje. *Slovenska mitologija*. Smederevo: „D. Davidović“/ARION.
13. Величковић 1998: Величковић, Станиша, *Документ и прича*, Ниш: Градина.
14. Велмар-Јанковић 1988: Велмар-Јанковић, Светлана, *На пут за нигдину* (поговор за роман *Лов на тигрове*), Београд: Просвета/БИГЗ.
15. Вујисић 2012: Вујисић, Данијела, „Завичајни простор у прози Живојина Павловића“, Библиотека НАУЧНИ СКУПОВИ I ТОМ, *Филологија и универзитет* – тематски зборник радова, Ниш: Филозофски факултет, стр. 221–234.
16. Вујисић 2012: Вујисић, Данијела, „Сага о Јотићима Живојина Павловића“, Библиотека НАУЧНИ СКУПОВИ II ТОМ, *Од науке до наставе* – тематски зборник радова, Ниш: Филозофски факултет, стр. 328–343.
17. Вујисић 2014: Вујисић, Данијела, „Феномен двојника у компаративној анализи романа *Каин и Авел* Ж. Павловића и *Двојник* Ф. Достојевског“, Библиотека НАУЧНИ СКУПОВИ II ТОМ; *Свет у књижевности* – књижевност у свету, тематски зборник радова, Ниш: Филозофски факултет, стр. 145–157.
18. Вукићевић 2006: Вукићевић, Драгана, *Писмо и прича*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност, Библиотека Књижевност и језик.
19. Де Планси 2009: Де Планси, Колен *Речник пакла*. Превео са француског Иван Радосављевић, Београд: Службени гласник.
20. Делић 2000: Делић, Јован, „Српска књижевност и рат“, *Савремена српска проза*, зборник бр. 12, Трстеник, стр. 68–74.
21. Деретић 2004: Деретић, Јован, *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета.
22. Драшковић 1999: Drašković, Boro, „Dvadeseti vek“, предговор у: Živojin Pavlović, *Dnevnik, Izgnanstvo I, 1956/1957/1958*. Novi Sad: KWIT PODIUM, PROMETEJ.

23. Душанић 2012: Душанић, Дуња, „Шта је аутофикција?“, „Књижевна историја“ XLIV 2012, 148, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 797–810.
24. Женет 1985: Женет, Жерар, *Фигуре; Увод у архитектст*, Београд: Вук Караџић.
25. Жунџић 1999: Žunić, Dragan, *Nacionalizam i književnost; Srpska književnost 1985–1995: Živojin Pavlović „Lapot“ (1992)*, Budapest: Higher Education Support Program of the Open Society Institute, стр.152–154.
26. Зечевић 2008: Зечевић, Слободан, *Српска етномитологија*, Београд: Службени гласник.
27. Игњатовић 1981: Игњатовић, Срба, *Проза промене. Српска проза од 1950–1979*, Београд: Вук Караџић/Просвета.
28. Игњатовић 2012: Игњатовић, Срба, *Проза промене; Српска проза 1950–1990*, Београд: Службени гласник.
29. Јеремић 1986: Јеремић, Љубиша, *Проза новог стила*, Београд: Просвета.
30. Јеремић 2009: Јеремић, Љубиша, *Књижевност разлике*, Београд: Службени гласник.
31. Јеремић 2009: Јеремић, Љубиша, „Проза се пита о људским вредностима“, *Књижевни лист*, бр. 84–85, година VIII, 1. септембар – 1. октобар 2009.
32. Јовановић 1999: Јовановић, Бојан, *Тајна лапота*, Београд/ Нови Сад: Балканолошки институт САНУ/ Прометеј.
33. Јовановић 2014: Јовановић, Бојан, *Магија српских обреда*, Београд: Службени гласник.
34. Јосић Вишњић 1999: Јосић Вишњић, Мирослав, *Приповедачи наши насупроти. Антологија српских приповедача XIX и XX века*, Београд: Филип Вишњић.
35. Јуван 2011: Juvan, Marko, *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*, Beograd: Službeni glasnik.
36. Јуван 2013: Juvan, Marko, *Intertekstualnost*, Novi Sad: Akademska knjiga.

37. Калер 2009: Kaler, Džonatan, *Teorija književnosti: Sasvim kratak uvod*. Preveo Dragan Pić, Beograd: Službeni glasnik.
38. Клајн, Шипка 2006. Клајн, Иван; Шипка, Милан, *Велики речник страних речи и израза*, Нови Сад: Прометеј.
39. Ковач 1985: Ковач, Мирко, „Ход по сенкама или скица за портрет Живојина Павловића“, поговор у књизи Ж. Павловића *Убијао сам бикове*, Београд: Народна књига.
40. Коларић 2008: Коларић, Владимир, „Ка дубини твари – физика и метафизика у делу Живојина Павловића“, Крагујевац: *Кораџи*, год. 42, бр. 1–2, стр. 117–134.
41. Компањон 2001: Компањон, Антоан, *Демон теорије*. Превод с француског: Милица Козић, Владимир Капор и Бранко Ракић, Нови Сад: Светови.
42. Леви-Строс 2009: Levi-Stros, *Mit i značenje*, preveo Zoran Minderović, Beograd: Službeni glasnik.
43. Лешић 2002: Lešić, Zdenko, *Nova čitanja; Poststrukturalistička čitanka*. Sarajevo: Vuubook.
44. Магдић 1909: Магдић, Миле, „Народне приче о градинама“, Загреб: *Зборник за народни живот и обичаје Јужних Словена*, књ. XIV.
45. Марчетић 2004: Марчетић, Адријана, *Фигуре приповедања*, Београд: Народна књига/Алфа.
46. Мелетински 2011: Мелетински, Јелеазар, *О књижевним архетиповима*; превела с руског Радмила Мечанин, Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
47. Милановић 1990: Milanović, Dušica, „Delo ne živi bez jezgra napetosti“ u Živojin Pavlović: *Jezgro napetosti*, Beograd: BIGZ/SKZ/Narodna knjiga.
48. Милер 1995: Miller Hillis, Joseph, *Topographies: „Introduction“*, Stanford: Stanford University Press.
49. Милић 1997: Milić, Novica, *A, B, C, dekonstrukcija*, Beograd: Narodna knjiga/Alfa.

50. Милосављевић-Милић 2008: Милосављевић-Милић, Снежана, *Прича и тумачење*, Београд: Филип Вишњић.
51. Милосављевић-Милић 2006: Милосављевић-Милић, Снежана, *Модел коментара у српском роману XIX века*, Ниш: Филозофски факултет, ИГП ПРОСВЕТА, стр. 17 – 39 .
52. Мирковић 1993: Мирковић, Чедомир, „Од носталгичних прича о детињству до прозног циклуса *Дивљи ветар*“, поговор у: Живојин Павловић, *Кругови*, Дивљи ветар 10, Београд/Нови Сад: ДП Знање, Квит Подиум.
53. Мирковић 1996: Мирковић, Чедомир, *Под окриљем нечастивог (66 савремених српских романиста)*, Београд: Дерета.
54. Мирковић 1999: Мирковић, Чедомир, „Опојни свет нагонског и бруталног“, Београд: *Књижевност*, бр. 1–2, стр. 166–187.
55. Недић 2002: Недић, Марко, „Двострука стварност у прози Живојина Павловића“, у: Марко Недић, *Основа и прича*, Београд: Филип Вишњић.
56. Недић 2011: Недић, Марко, *Стилска преплитања*, Београд: Службени гласник.
57. Недић 2012: Недић, Марко, *Између реализма и постмодерне*; „Живојин Павловић или непредвидивост човекове судбине“, Београд: Завод за уџбенике, стр. 240–249.
58. Недић 2012: Недић, Марко, *Између реализма и постмодерне*; „Иницијална проза Живојина Павловића“, Београд: Завод за уџбенике, стр. 227–239.
59. Нунинг 2005: Nunning, Ansgar F., *Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches from A Companion to Narrative Theory*, edited by James Phelan and Peter J. Rabinowitz, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, стр. 89–107.
60. Павловић 2000: Павловић, Миодраг, *Поетка жртвеног обреда: Ритуал – мит – књижевно дело*, Београд: Просвета.

61. Палавестра 1972: Палавестра, Предраг, *Послератна српска књижевност 1945–1970*, Београд: Просвета.
62. Палавестра 1991: Палавестра, Предраг, *Књижевност – критика идеологије*, Београд: СКЗ.
63. Пантић 1990: Pantić, Mihajlo, „Svaka kreacija je neposlušnost“ у: Živojin Pavlović, *Jezgro napetosti*, Београд: BIGZ/SKZ/Narodna knjiga.
64. Пантић 1994: Пантић, Михајло, *Александријски синдром II*, Београд: СКЗ.
65. Пантић 1994: Пантић, Михајло, „О посрнућу и пропадању“, Нови Сад: *Летопис Матице српске*, год. 170, књ. 453, св. 5, мај 1994, стр. 735–738.
66. Пантић 1997: Пантић, Михајло, *Антологија српске приповетке (1945–1995)*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
67. Пантић 1998: Пантић, Михајло, „Живојин Павловић: Људи у времену“, Зборник Четрнаестих књижевних сусрета, *Савремена српска проза* 10, 6–7. новембар 1997, *Књижевни портрет Живојина Павловића*, Трстеник: Народна библиотека Јефимија, стр. 11–17.
68. Пантић 1999: Пантић, Михајло, *Александријски синдром 3 (огледи и критике о савременој српској прози)*, Нови Сад: Матица српска.
69. Пантић 2003: Пантић, Михајло, *Александријски синдром 4*, Београд: Просвета.
70. Пантић 2007: Пантић, Михајло, *Писци говоре* (разговоре водио Михајло Пантић), Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
71. Пантић 2014: Pantić, Mihajlo, *Stan bez adrese*, Београд: Arhipelag.
72. Петровић 2000: Петровић, Милош, „Тема рата у прози и филму Живојина Павловића“, *Савремена српска проза*, зборник бр. 12, Трстеник 2000, стр. 87–90.
73. Принс 2011: Prins, Džerald, *Naratološki rečnik*. Prevela s engleskog Brana Miladinov, Београд: Službeni glasnik.
74. Растегорац 1997: Растегорац, Иван, „Филмски круг Живојина Павловића“, *Савремена српска проза*, зборник 10, 6–7. новембар, *Књижевни портрет*

- Живојина Павловића*, Трстеник: Народна библиотека Јефимија, стр. 17–23.
75. *Речник српскога језика* (2007), сарадници Милица Вујанић и Мирослав Николић, Нови Сад: Матица српска.
76. *Речник књижевних термина* (2001); фототипско издање, Бања Лука: Романов.
77. Римон-Кенан 2007: Rimon-Kenan, Šlomit, *Narativna proza; Savremena poetika*. Prevod i pogovor Aleksandar Stević, Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
78. Русе 1995: Русе, Жан, *Нарцис романописац; Огледи о првом лицу у роману*. Превела с француског Јелена Новаковић, Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
79. Русе 1999: Ruse, Žan, у: *Kako ukrotiti tekst* (priredila Slavica Perović), „Da li je potrebno govoriti o narateru“, Podgorica: Oktoih, стр. 413.
80. Сребро 1990: Srebro, Milivoj, *Život kao priča*, pogovor u zbirci *Cigansko groblje* Živojina Pavlovića, Beograd: Izdavačko preduzeće Rad.
81. Стојадиновић 2010: Стојадиновић, Драгољуб, *Дивљи ветар Живојина Павловића*, Београд: НОЛИТ.
82. Сторм 2004: Storm, Rejčel i Koterel, Artur, *Sveobuhvatna enciklopedija mitologije: od A do Ž vodič o mitovima i legendama drevnog sveta*. Prevela Magdalena Reljić, Beograd: Alnari.
83. Тимченко 2013: Тимченко, Николај, *Смисао приповедања*. Изабрао и приредио Владимир Мичић, Београд: Алтер, Библиотека КАЛЕМ.
84. Филиповић 1990: Filipović, Mirko, „Ljubav prema leopardu“ у: Živojin Pavlović, *Jezgro napetosti*, Beograd: BIGZ/SKZ/Narodna knjiga.
85. Флакер 2011: Flaker, Aleksandar, *Period, stil, žanr: književnoteorijski pojmovnik*. Izabrao i priredio Gojko Tešić, Beograd: Službeni glasnik.
86. Фрај 1999: Фрај, Нортроп, *Песничка митологија: Мит, фикција и померање*. Превод Тања Булатовић, Београд: НИП Књижевна реч.
87. Хачион 1996: Hačion, Linda, *Poetika postmodernizma; istorija, teorija i fikcija*. Preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Novi Sad: Svetovi.

88. Хорсткот 2009: Horstkotte, Silke, *Seeing or Speaking: Visual Narratology and Focalization, Literature to Film, from Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, edited by Sandra Heinen and Roy Sommer, Berlin – New York: Walter de Gruyter, стр. 170–192.
89. Чајкановић 2014: Чајкановић, Веселин, *Из српске религије, митологије и фолклора. Изабране студије*, изабрала Светлана Курћубић Ружић, Београд: Evro-Giunti.
90. Чупић 2008: Ћупић, Ћedomir, „Paradoksi 1968“, предговор у: Ћivojin Павловић, *Ispljuvak pun krvi*, Београд: Službeni glasnik.
91. Штанцл 1987: Штанцл, Франц К., *Типичне форме романа*, превела Дринка Гојковић, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
92. Штанцл 1992: Stanzel, Franz, „Priповједни текст u prvom i priповједни текст u treћem licu“, у *Suvremena teorija pripovijedaња*, priredio Vladimir Biti, Zagreb: Globus, стр. 178–201.

ПРИЛОЗИ СА ИНТЕРНЕТА:

1. Назиров, Р. Г, „Творческие принципы Достоевского“, доступно на: <http://nevmenandr.net/scientia/nazirov-ch4.php> (приступљено 16. 06. 2014.)
2. Назиров, Р. Г., „Двойник — фантастическая повесть Достоевского“, доступно на: <http://www.bukinistu.ru/russkaya-literatura-xix-v/dvoynik-fantasticheskaya-povest-dostoevskogo.html> (приступљено 17. 07. 2014.)
3. Живојин Павловић, „Судбина гладијатора“, доступно на: <http://www.nin.co.rs/arhiva/2464/1.html> (приступљено 1. фебруара 2015)
4. Petković, Novica, „Književnost XX veka; Savremena književnost“, доступно на: http://www.rastko.org.yu/isk_21.html (приступљено 6. фебруара 2014)
5. Павловић, Живојин (интернет) доступно на: [www wikipedia.org](http://www.wikipedia.org) (приступљено 07. 02. 2011)
6. Ковач, Mirko, „Као свинје и блату“, доступно на: <http://www.sveske.ba/en/content/kao-svinje-u-blatu> (приступљено 11. 04. 2014.)
7. Јеврић, Небојша, „Прстен“ (интернет) доступно на: <http://www.pravda.rs/2015/04/22/ratna-reportaza-prsten/> (приступљено 13. септембра 2015)
8. Milanović, Hrašovec, Ivana, „Hronika jedne pobede“, доступно на: <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=635876> (приступљено 22. 10. 2013.)
9. Pantić, Mihajlo, „Jedan pogled na savremenu srpsku pripovetku“, доступно на: <http://sveske.ba/en/content/jedan-pogled-na-savremenu-srpsku-pripovetku> (приступљено 18. 11. 2012.)
10. Павловић, Живојин, *Дивљи ветар*, доступно на: https://sr.wikipedia.org/sr/Дивљи_ветар (приступљено 27. септембра 2015.)

ПРИЛОЗИ:

1. Прилог А: Цртеж оца Миленине другарице у: *Diarium II, Dnevnik '90/'91, Dnevnik 1990, 1991*. PROMETEJ/KWIT PODIUM, Novi Sad/ Beograd, 1999. стр. 353.
2. Прилог Б: Факсимил из дневника *Diarium II, Dnevnik '90/'91, Dnevnik 1990, 1991*. PROMETEJ/KWIT PODIUM, Novi Sad/ Beograd, 1999. стр. 451.
3. Прилог В: *Родослов фамилије Јотић* са корица из прозног циклуса *Дивљи ветар*, Нови Сад: ДП „ЗНАЊЕ“/Београд: КВИТ ПОДИУМ, 1993.
4. Прилог Г: *Топографија литерарног завичаја* са корица из прозног циклуса *Дивљи ветар*, Нови Сад: ДП „ЗНАЊЕ“/ Београд: КВИТ ПОДИУМ, 1993.

Биографија

Мр Данијела Вујисић рођена је 1966. године у Скопљу. У Белој Паланци завршила је основну школу и I и II разред усмереног образовања, а III и IV разред у Алексинцу на Педагошкој академији „Душан Тривунац“. Основне студије завршила је 1992. године на Катедри за југословенску књижевност и српскохрватски језик Филолошког факултета у Београду. На истом факултету је 2007. године одбранила магистарски рад на тему *Наратив у романима Слободана Селенића*. У периоду од 1992. до 1996. године радила је у Основној школи „Деспот Стефан Лазаревић“ и Основној школи „Павле Савић“. Од 1996. године запослена је у Шестој београдској гимназији као професор српског језика и књижевности. Учествовала је у реализацији пројекта „Развијање образовних стандарда за крај општег средњег образовања за четири наставна предмета“ (2010) у организацији Завода за вредновање квалитета образовања и васпитања у Београду. У истој институцији 2011. године сарађује на пројекту „Развијање образовних стандарда за крај основног, општег средњег и средњег стручног образовања“, у групи за предмет Српски језик и књижевност. Учествовала је и излагала на више научних скупова. Објављене су јој студије и огледи у периодици и зборницима: „Мемоари Пере Богаља – роман апострофа Слободана Селенића“ (*Градина* 2009); „Драматизована полифонија романа *Писмо/глава* Слободана Селенића“ (*Philologia Mediana* 2009); „Завичајни простор у прози Живојина Павловића“ (Зборник радова 2012); „Сага о Јотићима Живојина Павловића“ (Зборник радова 2013); „Феномен двојника у компаративној анализи романа *Каин и Авел* Ж. Павловића и *Двојника* Ф. Достојевског“ (Зборник радова 2014); „Питања алтеритета у романима Слободана Селенића“ (*Philologia Mediana* 2015).

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Данијела Вујић

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„ ПОЕТИКА ПРИПОВЕДАЊА
ЖИВОТНА ПАРКОВИЋА „

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 17. XII 2015.

Данијела Вујић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Данијела Вујић

Број уписа _____

Студијски програм Књижевност

Наслов рада "Поетика приповедања Живојина Павковића"

Ментор проф. др Михајло Пантић

Потписани Данијела Вујић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији, коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 17. XII 2015.

Данијела Вујић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„ ПОЕТИКА ПРИПОВЕДАЊА ЖИВОЊИНА
ПЕВЛОВИЋА “

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, 17. XII 2015.

Потпис докторанда

Сандеја Вујић