

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Наталија П. Јовановић

Време, простор и тело у прози и филму
Живојина Павловића

докторска дисертација

Београд, 2017.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Natalija P. Jovanovic

Time, space and body in Zivojin Pavlovic's
fiction and film

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2017

Ментор:

проф. др Предраг Петровић, ванредни професор,
Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије:

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.

Датум одбране:

Изјаве захвалности

Срђану, за исправљање мојих инверзних мисли.

Игору, за филозофске интервенције.

Ирени, за све.

Наталија Јовановић

У Београду, децембра 2016. године

Време, простор и тело у прози и филму Живојина Павловића

Резиме

У докторској дисертацији *Време, простор и тело у прози и филму Живојина Павловића* показано је на који начин се ова три елемента повезују током изградње наратива у обе уметности – књижевној и филмској. Истакнути су начини обликовања сваког од сегмената засебно и њихова важност у изградњи Павловићевог фиктивног света.

У уводу рада објашњен је значај две теорије кроз које ће ауторев стваралачки поступак бити тумачен – у питању су наратолошко и феминистичко читање текста, прецизније, оно читање које тело осветљава са позиције студија рода. Током прегледа историје развоја наратологије, полази се од Платона и Аристотела и њиховог одређења *приче*, да би се потом указало и на улогу формализма и структурализма, као и доприносе класичних наратолога, чија је анализа наратива у својој основи претежно структуралистичка.

Потом је истакнута улога теоретичарки пониклих на темељима феминистичког мишљења, које су подстицале преиспитивање устаљених концепата и укорених подела на ум и тело, мушко и женско. За наше истраживање феномена телесности кључно је деловање корпоралних феминисткиња, на челу са Елизабет Грос, која је редефинисала дотадашње виђење тела. Тумачења тела која су проистекла из корпоралног феминизма представљају допринос постављању проблема телесности у жариште анализе, што је новина у мишљењу јер је до тада тело углавном третирано као негативна страна подељеног човека.

Феминистички бунт који се усмерава ка преиспитивању устаљених значења уписаних у одређену културу, са једне стране, и наратологија, која је примарно структуралистичка, са друге, повезују се унутар феминистичке наратологије, коју осмишљава Сузан Ленсер, а затим се развија као дисциплина у 21. веку.

Конкретно, у нашем приступу Павловићом стваралаштву значајно је феминистичко читање тела и из те перспективе се аутору неоспорно може замерити неразумевање женске телесности, на шта смо у раду и указали, али наш примарни циљ јесте да укажемо на место тела у наративу као централног елемента око кога се формира прича. Павловићевој прози неретко се оспорава или умањује вредност управо због фокуса на телесности и свим њеним аспектима. Намера нам је била да табуизирану телесност третирамо као интерпретативно тежиште. Поред корпоралних феминисткиња, пажњу смо обратили и на читања тела која нуде Питер Брукс и Михаил Епштејн. Са те позиције, у којој смо усвојили различите перспективе, покушали смо да пружимо потпунију интерпретацију Павловићеве поетике, осветљавајући њен кључни сегмент – тело.

Подразумева се да је тело, иако централни елемент наратива, смештено у одређене временско-просторне оквири. Време и простор представљају градивне елементе Павловићевог уметничког света. Иако су јунаци увек смештени у конкретни простор који је детаљно описан и приказан, чини се да је код Павловића простор првенствено у функцији показатеља протока времена и осипања тела. Просторни оквири углавном бивају разорени и наружени (одабране су најчешће зграде које пропадају, железничке станице, запуштени делови града или села) као што је то случај и са телима јунака. Доминација времена над простором открива Павловићеву немодерност, ако имамо у виду чињеницу да и Жил Делез и Мишел Фуко модерно доба одређују као период доминације простора над временом.

Наслов тезе *Време, простор и тело у прози и филму Живојина Павловића* подразумева усвајање спољашње, готово божанске перспективе која значи сужавање ка човеку и телу као оличењу његовог постојања. У самом распореду поглавља прибегли смо другачијем решењу – одлучили смо се да сегменте тумачимо из унутрашње, и у великој мери људскије, перспективе која је Павловићу ближа – да се од тела крећемо преко времена ка простору.

У складу са тим, прва целина рада, под насловом ТЕЛО, која је истовремено и најобимнији део нашег истраживања, посвећена је роману и филму *Задах тела* и детаљном тумачењу проблема телесности у контексту два медијума. Друга целина ВРЕМЕ подељена је на два мања одељка кроз које је приказано схватање два различита времена – кружног и линеарног. У овом сегменту рада тумачена су два романа за која је Живојин Павловић добио НИН-ову награду – *Лапот*, као пример за циркуларно време, и *Зид смрти*, кроз који тумачимо механизам линеарног времена, које је индивидуално и унутар кога централну улогу имају лична сећања субјекта и његови покушаји самоодређења. Завршна целина, ПРОСТОР, обухвата роман *Лутке на буњишту* и филм *Буђење пацова*. Роман и филм одабрани су због сличности у представљању окружења у које су јунаци смештени. У оба случаја то је зграда у којој се испољава јака потреба за надгледањем и задирањем у просторе туђе интима. Показано је како је простор погодан за надзирање, те су осветљени начини на које систем контролише појединца, али и то како се гледалац/читалац лако смешта у позицију војера.

У закључку је поново указано на најважније теме које је наша анализа отворила. Уз то, осветљене су опције за даље размивање и интерпретацију Павловићеве прозе или филмских остварења у истом кључу, чиме се отвара простор за будуће развијање теме. Време, простор и тело не могу се насилно потпуно одвојити као елементи наратива, али је наш циљ био да укажемо на превласт телесности код Павловића и понудимо могућност за даља детаљна читања тела, која

подразумевају одсуство стида од речи, прво код тумача, а затим и код читалачке/филмске публике.

Кључне речи: време, простор, тело, феминистичка наратологија, Живојин Павловић, *Дивљи ветар*, *Буђење пацова*, *Задах тела*

Научна област: Наука о књижевности

Ужа научна област: Српска књижевност 20. века

УДК број:

Time, space and body in Zivojin Pavlovic's fiction and film

Summary

The doctoral dissertation *Time, space and body in Zivojin Pavlovic's fiction and film* looks at the way in which these three elements – time, space and body – are connected in constructing the narrative in both literature and film. It identifies the formation process behind each of the segments mentioned above, and highlights their importance in building Pavlovic's fictional world.

The Introduction chapter explains the importance of two theories used during the interpretation of the author's craft. The theories applied in the research assume narratological and feminist reading of the text, more precisely, the kind of reading that interprets the body from a position close to gender theorists. The history of narratology as a field is introduced with Plato and Aristotle and their definition of the story. Later on, the importance of Russian formalism and structuralism for the formation of narratological approach is pointed out. Finally, the emphasis is put on the contribution of classical narratologists, whose narrative analyses are primarily structural.

Next, we point out the significance of theoreticians who based their thinking on the ideas introduced by the feminist movement, which encouraged rethinking of fixed concepts and rooted divisions between the soul and the body, the male and the female. The key point of our research of corporeality as a phenomenon is represented through works of corporal feminists, led by Elizabeth Grosz, who redefined former understanding of the body. New interpretations of the body arising from corporal feminism made a contribution toward making the problem of corporeality the focus of analysis, which represents a novelty in the thinking process, taking into consideration

the fact that until that moment the body was commonly treated as a negative side of a divided human being.

Feminist rebellion that provoked reconsideration of meanings rooted inside a specific culture, on the one hand, and narratology, which, in its core, is based on structuralism, on the other, are interconnected in the field of feminist narratology, created by Susan Lenser and developed later on in the 21st century.

The feminist body reading is of great importance for our approach to Pavlovic's work, and from that point of view the author could be criticized for his lack of understanding of female corporeality, as demonstrated in the following chapters. However our primary objective was to draw attention to the place of body in the narrative, as well as its position as a central element of the story. Pavlovic's fiction is usually disparaged precisely because its focus is on the body and various bodily functions. Our intention was to treat the taboo topic of corporeality as the central point of the interpretation. In addition to corporal feminists, we took into consideration the body readings presented by Peter Brooks and Mikhail Epstein. From that position, we adopted different perspectives, in order to create more complete interpretation of Pavlovic's poetics, by highlighting its key segment – the body.

Although it is the key element of the narrative, the body is positioned inside a certain time-space frame. Time and space represent the basis of the fictional world constructed by Zivojin Pavlovic. In spite of the fact that his characters are placed in concrete space, which is well described and displayed, it appears that primary function of Pavlovic's space is to show the time passing by and the decline of the body. Space is mostly represented as hideous (such as dilapidated buildings, train stations, neglected parts of the town or village, etc.), and it is in the same way that the character's bodies are represented. Domination of time over space unveils Pavlovic's essentially 'unmodern' spirit, especially if we take into account the fact that both Gilles Deleuze and Michel Foucault define modern time as a period of predominance of space over time.

The title *Time, space and body in Zivojin Pavlovic's fiction and film*, implies adoption of external, almost divine perspective, which involves narrowing the focus down to man and the body through which one exists. In organizing the chapters we decided that they should take different order – we opted for internal, more human perspective, which is, without a doubt, more compatible with Pavlovic's work – from the topic of the body through the problem of time to space.

In accordance with that principle, the first part of the thesis, entitled BODY, which, at the same time, represents the major part of our research, is dedicated to the novel and the film *Body Scent* and the detailed interpretation of corporeality in both media. The second part, TIME, is divided into two segments illustrating two different views on the problem of time – circular and linear. In this segment of the study we analyse two Pavlovic's NIN literary award winning novels: *Lapot* illustrates the circular time, while *The Wall of Death* is interpreted in order to uncover the mechanism of linear time, which is individual and inside of which the central role is given to personal memories and attempts at defining oneself. The final part, SPACE, focuses on the novel *Dolls in the Midden* and the movie *The Rats Woke Up*. The novel and the film were chosen for the existing similarities in representing character's surroundings. In both cases, the events take place in buildings where strong need for supervising and crossing the boundaries of other's intimate space become obvious. It is demonstrated how the space becomes convenient for the action of surveillance, and, in accordance with that, the way in which system controls an individual is pointed out, as well as the fact that readers/movie audience can easily become voyeurs.

In the conclusion, we recapitulated the most important topics introduced by our analysis. Additionally, we highlighted the possibilities for further understanding and interpretation of Pavlovic's fiction and films following the same approach. Time, space and body cannot be violently separated into completely isolated narrative elements, but our chief aim was to accentuate predominance of the body in Pavlovic's work and to offer the chance for further detailed reading of the body, which requires the

absence of shame before the words, firstly on the part of the interpreter and subsequently on the part of the audience as well.

Key words: time, space, body, feminist narratology, Zivojin Pavlovic, *Wild Wind*, *The Rats Woke Up*, *Body Scents*

Academic discipline: Literary Studies

Subdiscipline: 20th Century Serbian Literature

UDC number:

САДРЖАЈ

УВОД	1
Наратологија – постављање термина	1
Прелаз ка феминизму и студијама рода	13
Феминизам и студије рода	15
Простори комуникације	19
Садашњост као време простора	19
ТЕЛО	25
ТЕЛО ИЗМЕЂУ УЖИВАЊА И ГАЂЕЊА – ПРИЧА О ТЕЛЕСНОСТИ У РОМАНУ И ФИЛМУ <i>ЗАДАХ ТЕЛА</i> ЖИВОЈИНА ПАВЛОВИЋА	26
а) Исповест и прича	26
б) Тело и прича	29
Проток и плутање – време и пасивност тела	34
Свака испод сукње иста	42
Између гађења и страсти – задах тела за којим се жуди	46
а) Опсесија чула вида	50
б) Задах тела – прелазак границе гађења	57
в) Вид, мирис и додир – филмски неухватљиво	62
г) Последице додира – кривица као грешка	67
Потиснута страст и дављење у свакодневици	77
а) Криви су сви	77
б) <i>What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)</i>	79
в) Потиснуто и сан – жудње о којима се ћути	88
г) Експлозија и(ли) кретање у круг	97
Тело и жртва	100
а) Барокна огледала – тело као други	100
б) Предвиђени пут спасења – како се ослободити тела	104
в) Замрзнуто време – замрзнуте жеље	107

г) Срастање у вечности – стварање андрогина	113
д) Контрола над (при)видом	120
Анални секс и ништавило	122
а) Уживање и апосолутна слобода – тело које бира сада	122
б) Анални секс и самопоништење – тело између страсти и гадости	136
в) Ништавило и светост	143
Свако види оно што он види	144
ВРЕМЕ	149
I ЦИРКУЛАРНО ВРЕМЕ	150
ТЕЛЕСНОСТ И СВЕСТ: ЦИКЛИЧНО И ЛИНЕАРНО КРЕТАЊЕ У РОМАНУ	151
<i>ЛАПОТ</i>	
Кружно време	157
Линеарност и(ли) трагичност	162
Игре случаја и свести	166
Страх и бол	169
Сажимање времена у причи	173
II ИНДИВИДУАЛНО ВРЕМЕ	182
ГЛЕДАЊЕ У ПРОШЛОСТ КАО ГЛЕДАЊЕ У СЕБЕ – ТЕХНИКА КРАТКИХ	183
РЕЗОВА У РОМАНУ <i>ЗИД СМРТИ</i>	
<i>Краљ Лир</i> или историја лептира	190
а) Стид и слом идеала	199
б) Гађење пред другима – згађеност над собом	208
в) Заробљеност у времену и простору – трагедија лептира	212
Небиће и биће – свет споља и свет изнутра	217
а) Експлозија тела – нежељено огољавање	221
Свесне самообмане или илузије о нежности	233
„Кад-тад живот мора да врисне!“	241
ПРОСТОР	246
I ПРОЗНИ ПРОСТОР	247

ПРОСТОР, ВРЕМЕ И ТЕЛО У РОМАНУ <i>ЛУТКЕ НА БУЊИШТУ</i>	248
Тело у простор-времену	248
„Нећеш наћи врата“ или луткина кућа	251
Простор иза границе – интима и надзирање	255
„Ја сам клиторис! Клиторис човечанства, света и свемира!“	262
Неко мора да буде последњи и неко мора да буде први	268
II ФИЛМСКИ ПРОСТОР	276
ТЕЛО И ИДЕАЛ: ОПСТАНАК У ПРОСТОРУ И ВРЕМЕНУ	277
ЗАКЉУЧАК – НАГОВЕШТАВАЊЕ ЦЕЛОВИТОСТИ СВЕТА	298
Статус жене као објекта – друштвени идеал и људска жеља	298
Трагови женскости	306
Кризне ситуације – ломови у времену и производња сећања	308
Највећа криза – ерос и танатос – судар тела и времена	309
Тело – сећање и судар са простором	313
Кретање као бекство	318
ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА	321

УВОД

Писање докторске дисертације о Живојину Павловићу можда је најизазовније започети мотивисан оним што сам писац-режисер бележи о проучаваоцима књижевности:

Ali, pustimo po strani te moljce što riškaju po bibliotekama, po grobovima i geografskim kartama ispresecanim izohipsama tuđih potucanja; hipotetična metafizika svih tih studija, predgovora i doktorskih disertacija zanimljivija je kao duhovni profil onih što su ih izmudrili negoli kao autentična reprodukcija pesnikovog življenja, za kojim je ljudska radoznalost raspisala tako surovu poternicu. (PAVLOVIĆ 1982: 88)

Након брзог прихватања сопствене мољачке природе, треба се, ипак, одважити на наредни корак и ослободити се опсесивне потраге за пищевим животом. Како би осветљавање поетике аутора било могуће, неопходно је да истраживача занимају превасходно идеје аутора, и то оне идеје које се могу повезати са његовим стваралаштвом. Систем размишљања, поглед на свет и човеково место у свету и дело ће се, у Павловићевом случају, међусобно допуњавати, што се и открива поређењем његових интервјуа са уметничким остварењима.

Код Павловића, такође, постоји и идејно допуњавање са Фридрихом Ничеом на које ће бити указано у наредним поглављима овог рада. Следећи ову блискост, довољно је само, након упознавања са Павловићевим одређењем особености књижевног тумача, погледати и оно што Ниче казује у *Вољи за моћ*: „Дубоко слабљење спонтаности – историчар, критичар, аналитичар, тумач, посматрач, скупљач, читалац – све сами *реактивни* таленти – све наука!“ (НИЧЕ 1991: 93), па да наш подухват тумачења добије свој пуни смисао у бесмислу онога што Ниче види као реактивни приступ животу.

Одабрати Павловића као предмет проучавања значи пристати на огољавање. У језгру тог огољавања налази се и имплицитни пристанак на

бесмисао. Сам Павловић и сматра како је бесмисао основна карактеристика убрзаног модерног живота. Ову идеју ће на можда најупечатљивији начин уобличити у писму свом пријатељу Александру Тишми:

Život u sve neizdržljivijem ubrzanju postaje sve izopačeniji; pripadnik civilizacije polisa, umesto sa Bogom (iluzijom), suočava se sa realnošću (besmisлом) – hteo bi da se spase povratkom u okrilje prirode, vapije za intrauterinskim parazitizmom besvesti, najednom shvata da kao porobljivač prirode i njenih ljudskih podanika postaje rob organizacije – besmisao ga baca ili u potpuno prepuštanje zadovoljstvu, tj. bezumnom podređivanju nasladama i divljanju čula, ili u pobunu protivu sistema koji ga opliće kao paukova mreža, da bi sa raspadom sistema na kome počiva civilizacija, iščezao i on, ostavljajući za sobom jedini trag – trag u kreaciji. Na lešinu će odmah nasrnuti priroda i njeni podanici, a Vreme (ništavilo) razvejaće ostatke obilja. Iza svega ostaje samo beleg Duha (kreacije), da, poput krika iz davnine, odjekne u uhu kakvog pripadnika neke nove civilizacije polisa. (PAVLOVIĆ 1983: 177)

У наведеном одломку садржана су сва три елемента која ћемо даље у раду испитивати настојећи да пружимо што потпунији одговор на одабрану тему – *Време, простор и тело у прози и филму Живојина Павловића*. Циљ нам је да на овај начин допринесемо бољем разумевању законитости Павловићевог уметничког света. Елементи присутни у цитираном исечку из писма јесу: *време (ништавило), простор (цивилизација и природа) и тело (материја)*. Обједињени они чине *реалност (бесмисао)*. Кренућемо од целине ка деловима. Прво питање на које би требало одговорити је: шта у језичком смислу јесте реалност или стварност?

Ако се ослонимо на етимологију речи, заједнички корен нас неминовно упућује на груписање појмова по сличности у свести колектива који се одређеним језиком споразумева, уочићемо то да „бити стваран“ у основи значи „бити ствар“. Случај у коме се поклапају корени речи „стварност“ и „ствар“ постоји и у латинском, па се корен интернационално (превасходно на простору Европе) прихваћеног облика речи реалност (енгл. reality, шпа. realidad, ита. realtà, фра. réalité, ест. reaalsus, рус. реальность) проналази у речи res, која значи ствар.

Ако „бити стваран“, језички, а самим тим и у говорниковој сфери несвесно усвојеног значењског система, значи „бити ствар“, живети у стварности подразумева прихватање сопственог положаја ствари, виђење себе као једног од многих предмета, преузимање статуса објекта, а не субјекта. Веза између „објективног“ и „стварног“ потврђује се и кроз често инсистирање на објективном и непристрасном представљању и поимању стварности. Са друге стране, из субјекта неминовно произлази субјективни доживљај света. Појединац који жели да буде субјекат, дакле, нужно активира и своју субјективност, којом реалност модификује по сопственом нахођењу, разарајући је. „Бити стваран“, значило би, сходно томе, не осветити сопство које се као аутентично може активирати искључиво у додиру са ирационалним и иреалним.

Како у раду поредимо прозу и филм, проблем реалности фикције за нас није сведен само на један медијум. Ако говоримо о позицији објекта/ствари као реалистичној/стварносној, долазимо до питања: да ли је филм онда реалистичнија уметност него што је то књижевност, пошто се, на први поглед, чини да је јунак филма много чешће у позицији објекта него субјекта. Ово лиачко запажање није основано, што можемо уочити чим одлучимо да га проблематизујемо. Нити је филм „објективнији“ онда када пажњу усмеравамо на јунака, нити онда када је она фокусирана на гледаоца. Прво, коришћење субјективног кадра у филму нам допушта да се приближимо тачки гледишта јунака, да свет гледамо његовим очима. Исту функцију ће у књижевности имати унутрашња фокализација. (BAL 1980: 205) У филму је покрет оно што дочарава илузију објективног, стварног света. (ПАВЛОВИЋ 1996: 72) Крећући се кроз тај „објективни свет“, привремено заборављамо да се кроз њега увек крећемо ми сами као субјекат који нужно перципира виђено на себи својствен начин.

Филм је, много више него што је то књижевност, уметност наслућивања. Књижевност, са друге стране, јесте уметност недоречености. Иако у оба случаја

попуњавамо празнине у значењу тумачењима онога што нам је сугерисано, филм има способност да сугерише сликом, а не речју. Самим тим, он не **захтева** вербални обрачун, што не значи да у објашњавању изостављеног (самима себи) и дејства виђеног нећемо посегнути за речима, али ми на тај начин *преводимо* виђене слике у речи. У књижевности поступамо тако што речи преводимо у (менталне) слике, које потом опет тумачимо кроз речи. У овом допуњавању (не)виђеног налази се одговор на други део питања о „већој реалистичности“ филма.

Не само да јунак није објекат, већ то није и не може бити ни гледалац. Ми смо као гледаоци усмерени ка наслућивању непредстављивог у филму, које има способност да у свакоме ко учествује активним посматрањем пробуди другачију, субјективну менталну и(ли) емотивну реакцију. Управо због тога, гледалац који пристане да се укључи у оно што види никада не може бити ствар.

Уз то, он више није ни стваран јер је увучен у филмску илузију. Илузија се, насупрот стварности, успоставља као простор у коме је свакоме дозвољено да види ствари онако како их он сам види, наглашено субјективно, чак и онда када посматра из позиције неког другог (субјективни кадар), гледалац је тај који се од почетка до краја креће кроз филмски простор и време. Током учествовања у илузији пожељно је губљење границе између себе и осталих објеката, чиме се подстиче претапање сопства у друге присутне форме које, запоседнуте субјектом, добијају лична значења. Један од циљева јесте да се, на овај начин, изгуби довршеност објекта, у корист флуидности субјекта. (Упоредити: METZ 1999: 732)

Зато треба имати у виду то да, чак и онда када говоримо о натурализму или наглашеном релизму у прози и филмовима Жике Павловића, ми не говоримо о суочавању са било каквом објективном сликом стварности. „Објективна стварност“, као што смо већ указали, на значењском нивоу представља плеоназам за којим посежемо да бисмо себи сугерисали и

потврдили, узастопним понављањем у основи истозначних речи, да *ствари* које нас окружују *стварно* постоје и ван онога како их ми видимо.

Када говоримо о виђеној слици света који је формиран у наративу, било филмском било књижевном, ми заправо говоримо о питањима која Дејвид Херман износи као кључна у анализи наратива: КАДА , ГДЕ и КО (HERMAN 2009:128-132). Пратећи развој наратологије он закључује:

[...] током претходних деценија, једна од основних и најприсутнијих брига проучавалаца наратива била је како читаоци штампаних наратива, саговорници у дискурсу који се одвија лицем у лице и филмски гледаоци користе текстуалне сигнале да би изградили представе светова назначених причама, или *светове приче*. Овакви поступци стварања света су од централне важности за различите проучаваоце наратива, од феминистичких наратолога који истражују како се представљање мушких и женских ликова односи према доминантним културним стереотипима о родним улогама, преко реторичких теоретичара који испитују врсте претпоставки, веровања и ставова који морају бити усвојени од стране читалаца ако настоје да се приближе вишеструким позицијама публике неопходним за потпуно учешће у фикционалном свету, све до аналитичара (и дизајнера) дигиталних наратива заинтересованих за то како интерактивни системи могу да излече од искуства урањања у виртуалне светове створене путем свакодневних наративних пракси.¹ (HERMAN 2009b: 71-72)

Развој наратологије о којој говори Херман подразумева додавање сегмената других наука на класичну наратологију, која је у основи структуралистичка. За наше истраживање Павловићеве прозе значајна је појава поменуте феминистичке наратологије. Овај појам уводи Сузан Ленсер у тексту „Ка феминистичкој наратологији“ предлажући спој две привидно неспојиве

¹ [...] over the past couple of decades, one of the most basic and abiding concerns of narrative scholars has been how readers of print narratives, interlocutors in face-to-face discourse, and viewers of films use textual cues to build up representations of the worlds evoked by stories, or storyworlds. Such worldmaking practices are of central importance to narrative scholars of all sorts, from feminist narratologists exploring how representations of male and female characters pertain to dominant cultural stereotypes about gender roles, to rhetorical theorists examining what kinds of assumptions, beliefs, and attitudes have to be adopted by readers if they are to participate in the multiple audience positions required to engage fully with fictional worlds, to analysts (and designers) of digital narratives interested in how interactive systems can remediate the experience of being immersed in the virtual worlds created through everyday narrative practices.

области. Феминистички приступ наративу требало би да допринесе осветљавању оних његових сегмената који су претходно били запостављани током наратолошке анализе: питању тела, сексуалности, статуса жена – дакле, социјалних питања. У тексту *Gender and Narrative* објављеном 2013. године на страници *the living handbook of narratology* Ленсер резимира постигнућа остварена применом приступа чији је оснивач. Као једно од значајних места овог текста издвајамо:

Као што Нининг закључује: „иако су Ленсер и други феминистички наратолози изазвали незадовољство оних којима ово звучи као сумњива идеолошка балканизација наратологије, нови приступи су покренули и нова важна питања која су се за велики број критичара показала значајнијима него што су то биле систематичне таксономије, типологије и модели тако блиски срцима наратолога.“² (NÜNNING 2000: 354)

У интерпретацији Павловићевог стваралаштва посегнули смо за адекватном, просторно условљеном, „идеолошком балканизацијом наратологије“, али да бисмо објаснили одакле феминистички приступ и која је његова функција у овом случају, прво ћемо одговорити на питање откуда наратологија. Кључно питање које наратолози постављају односи се првенствено на проблем **времена**. Пажљивог читаоца упозоравамо – у редовима који следе налазе се неки елементи који ће у предстојећим поглављима бити развијани у контексту тумачења Павловићевих дела. Свако понављање је намерно.

Наратологија – постављање термина

Наратив је један од начина како говоримо, једна од великих категорија унутар које мислимо. Прича је основа његове изградње и активна обликотворна сила, производ нашег одбијања да допустимо

² As Nünning concluded, however, „though Lanser and other feminist narratologist have incurred the displeasure of those to whom this sounds suspiciously like an ideological balkanization of narratology, the new approaches have raised pertinent new questions which have proved to be of greater concern to a larger number of critics than the systematic taxonomies, typologies and models so dear to the hearts of narratologists.“

темпоралности да буде безначајна, наше тврдоглаво инсистирање на стварању значења у свету и у нашим животима.

Narrative is one of the ways in which we speak,
one of the large categories in which we think. Plot is its thread of
design and its active shaping force, the product of our refusal to
allow temporality to be meaningless, our stubborn insistence on
making meaning in the world and in our lives.
(Brooks 1993: 323)

Тумачење начина на који се формира прича у елементарном облику јавља се још у Платоновој *Држави*. Он поставља јасну границу између две врсте приповедања: подражавања (*mimesis*) и „једноставног приповедања“ (*diegesis*) (PLATON 2002: 78), при чему препоручује друго. Аристотел, са друге стране, феномен подражавања одређује као централну тачку своје *Поетике*. Још у антици постоји свест о томе да се природа приповедног текста разликује од природе драмског текста. Приповедни текст заснива се на дијагези (казивању), док је у основи драме мимезис (представљање, подражавање). Аристотел, за разлику од Платона, предност даје подражавању јер оно „постигне свој циљ у краће време“. (АРИСТОТЕЛ 2008: 108)

Али, мимезис није у основи само драмског текста. Према Аристотелу, на њему почива целокупна уметност. Ова идеја одржавала се у времену и обележила највећи део европског поимања стваралаштва – уметничко дело није пука копија стварности, али треба да представи, подражава *оно што је могуће по законима вероватности и нужности*. Од значаја за проучаваоце наративног текста јесте и то што Аристотел приликом дефинисања трагедије предност даје дешавањима над карактерима: „Зато су догађаји и прича циљ трагедије, а циљ је најважнија ствар у свему.“ (АРИСТОТЕЛ 2008: 67) Карактери су, по Аристотеловом виђењу трагедије, секундарни, они су само средство за одвијање приче (*mythos*). Препоручујући и епу подражавање, он истиче и како песник „веома мало сме сам да говори, јер не подражава онда кад тако поступа“. (АРИСТОТЕЛ 2008: 100) И Аристотел и Платон истичу специфичности у начину

грађења приче, али тек у XX веку мисао о проучавању приповедног текста развија се у том смеру да се јавља тежња ка упућивању и анализи конкретних поступака којима се те специфичности остварују.

Појава иманентног приступа књижевности довела је до тога да само дело постане предмет проучавања, оно је вишеструко сецирано и тумачено. Уз то, да би било која теорија имала смисла, она мора бити примењива на своју грађу. Примењиване методе проучавања су кроз време наслеђиване и оспораване, мање су или више заборављане и модификоване. Појава наратологије у великој мери зависи од две књижевнотеоријске школе – руских формалиста и француских структуралиста. Рашчлањавање дела и проверавање функционалности унапред осмишљених система, бављење текстом као језичком структуром, које је својствено наратолазима, проистиче из наслеђа структуралиста и формалистичког поимања књижевног дела као конструкције.

Аристотелова идеја о *mythos*-у као централном, а карактерима као секундарним јавља се, у благо измењеном облику, у делу *Морфологија бајке* Владимира Пропа, где руски проучавалац ликове бајке своди на функције који они врше, то јест, посматра их кроз њихове делокруге. Идеја о функцијама је била примамљива структуралистима јер представља корисно средство чијом се применом дела могу рашчлањавати и посматрати као структуре. Сличне идеје, које ће бити значајне за наратологе, развијају Гремас, путем свог актанцијалног модела, као и Сурио, увођењем улога које додељује ликовима. Пропов, Гремасов и Суриоов модел се, упркос разилажењу у терминологији, почивају на истом принципу – ликови се своде на улоге које имају у изградњи наратива. (PRINS 2011: 214-215)

Поред тога што усвајају структуралистима својствену анализу дела као конструкције, наратолози од руских формалиста преузимају проблем дефинисања приче. Формалисти разликују фабулу (низ догађаја који чине причу) и сиже (низ догађаја који чине причу представљених оним редом како су

у тексту распоређени). Француски структурални наратолози праве разлику између приче (*histoire*) и дискурса (*discourse*). Први појам одговара формалистичком термину фабуле, док се други поклапа са сижеом. Значајан корак ка даљем проучавању наративног текста чини Цветан Тодоров који *први користи појам наратологија*. Он наратив посматра као причу која зависи од глагола, па тако своје моделе трансформација наратива показује променом глагола, настојећи да на тај начин укаже на то како се мења и сам наратив. (TODOROV 1971: 232-236)

Нова питања у вези са изградњом наратива поставља и Ролан Барт. Он проучава језик књижевности као кодирани систем и бави се структуром наратива, који су безбројни, те зато захтева осмишљавање теорије, генералног принципа који ће бити применљив на текстове. Први циљ који Барт поставља јесте дефинисање најмањих наративних јединица. Потом прави разлику између функција тих јединица, које могу бити кардиналне (језгра) и споредне (катализатори). Барт даље разматра улогу субјекта у наративним текстовима и могућност свођења субјекта на улогу коју он има, на оно што чини. Он се у великој мери ослања на моделе које нуде Проп и Гремас, чији су централни појмови функције ликова. Кључна питања која Барт поставља односе се на то ко и како прича причу. (BARTES 1975: 239)

Стављање акцента на сам чини причања приче, на поступак приповедања, јесте новина у теорији Жерара Женета. Уместо дотадашње поделе на *histoire* и *récit*, Женет уводи и проблем приповедања. На овај начин он ствара нову тријадну структуру у којој *histoire* представља причу, *récit* приповедни текст, а *narration* означава нарацију.³ Женет у *Расправи о приповедању* као синониман са појмом *histoire* користи термин дијегеза (*diegesis*), али не у смислу супротности мимези који му даје Платон у III књизи *Државе*. (PLATON 2002: 78) У *Расправи о приповедању* Женет термин дијегеза преузима од Етјена Суриоа, теоретичара

³ Видети: МАРЧЕТИЋ 2001: 158. или GENETTE 1980: 28-32

филмске наратије код кога се он односи на фиктивни свет у коме се одвија радња филма.⁴

Женет уводи три категорије које ће му омогућити да анализира наративне текстове, а на примеру *Расправе* ће показати ефикасност свог система, примењујући га углавном на Прустову *Потрагу за изгубљеним временом*. Три уведене категорије јесу: *време, начин и глас*.

Нарација по себи јесте **процес** стварања текста, па прикључивање тог термина дотадашњој двочланој структури подразумева и посредно укључивање питања времена. Женет недвосмислено поставља време у центар свог истраживања, тиме што га узима као прву категорију од које полази у бављењу текстом. Он прави разлику између два времена – *времена приповедања и времена приче*. Додатним рашчлањавањем, Женет посматра феномен времена разматрајући како се оно обликује у наративној грађи. Пажњу испрва усмерава на редослед догађаја. У случају да постоји било какво одступање од хронолошког низа у излагању догађаја може се говорити о постојању анахроније у приповедном тексту. Анахронија се може јавити у облику аналепсе (приповедање о прошлом догађају) и пролепсе (приповедање о догађају који ће тек уследити). Следећа ставка коју Женет разматра јесте трајање. Запажа да у наративним текстовима постоје анизохроније, односно варирање наративне брзине. Промена приповедачког ритма остварена је мењањем темпа приповедања, што се постиже сменама дескрипције и наратије, сценског приказа и сажетка, увођењем пауза. Последња категорија у оквиру времена специфична је за Женета јер се он њоме први бави. Реч је о учесталости. Она показује колико се пута неки догађај одиграо у причи и колико је пута исприповедан. У својој студији *Наративна проза: савремена поетика* Шломит Римон-Кенан резимира Женетова запажања и образлаже их кроз примену на изабране текстове. (RIMON-KENAN 2007: 74-76)

⁴ Термин код Женета у каснијим делима мења значење. Видети у: Марчетић 2001: 160

Када пише о начину приповедања, Женет пре свега пише о начину представљања говора. Позивајући се на Платона, и Женет прави разлику између наратије и управног говора (онога што су код Платона дијегеза и мимеза). У овом поглављу Женет се бави перспективом и фокализацијом, настојећи да пружи одговор на питање *ко види?* У *Новој расправи о приповедању* Женет полемише са Мике Бал која разликује субјекат и објекат фокализације, док Женет сматра да је фокализација својствена наративу, а не ликовима, и да, према томе, само наратив може бити фокализован. (GENETTE 1990: 42-43)

Последњи део студије тиче се питања гласа. Женет настоји да пружи одговор на питање *ко говори?* Он прави дистинкцију између више наративних нивоа и уочава разлику између интрадијагетичког (наратор је учесник приче) и екстрадијагетичког (наратор је изван приче) нивоа. Значајну улогу игра временска дистанца – тј. питање колико је тренутак приповедања удаљен од догађаја о коме се приповеда јер и она мења наратора – тако што уводи разлику између доживљајног и приповедног ја.

Женетов допринос било је неопходно детаљно сагледати јер он пружа највећи број термина којима ће се потоњи наратолози користити. Жерар Женет јесте настојао да повеже своју теорију са Прустовим делом, али се чини да је теорија често умела да надмаши своју практичну сврху – бављење књижевним предлошком који има за предмет.

Са друге стране, амерички наратолози, од којих ћемо навести Сејмора Четмена, Питера Брукса и Џералда Принса настоје да систематизују теоретске чиниоце до којих су углавном долазили ученици француске и руске школе. Принс саставља *Наратолошки речник* у коме пружа систематичан преглед најзначајнијих наратолошких одредница, а богата библиографија на крају омогућава заинтересованом читаоцу да се упозна са ауторима на које Принс упућује. Код Четмена и Брукса јавља се потреба за показивањем сврхе успостављених теоретских гледишта. Они не настоје само да их опишу, већ и да

укажу на њихову конкретну улогу у причи. Кључна реч за Четмена и Брукса, и јесте прича.

Четмен се у студији *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* бави карактеристикама приче у филму и прози (сличностима и разликама). Он уводи термине који су одговарајући и примењиви и на књижевност и на филм, али се не задржава само на овим двома уметностима, већ на одређеним местима у разматрање укључује и сликарство и стрип. Четмен настоји да термине изложи и поједностави. На самом почетку студије он објашњава однос између приче и дискурса и закључује: „Једноставно речено, прича је оно *што* је у наративном тексту приказано, док је дискурс оно *како* је приказано.“⁵ Склоност ка поједностављивању и систематичности ради постизања јасности очигледна је и кроз често коришћење дијаграма, у којима су пружени кључни термини доведени у јасну графичку везу са другим сродним терминима, тако да на овај начин представљени буду визуелно прегледни и једноставно изложени. На почетку текста *What novels can do that films cant (and vice versa)* Четмен духовито примећује: „Студије наратива постале су тако популарне да су им Французи одали почаст термином - *la narratologie*.“ (CHATMAN 1980: 121) *Врло брзо закључује да заједничка за све наративе, невезано за медијум, јесте њихова двострука временска структура.*

У Предговору своје студије *Reading for the Plot*, Питер Брукс истиче да је као ученик америчке школе више склон интерпретацији него теорији. Он покушава да наративни текст повеже са животом, са људским постојањем, са феноменом протицања времена. Исто ће учинити Абот када каже да је наратив начин на који „организујемо своје разумевање времена“. (ABBOTT 2002: 3) Терминологија, како тврди Брукс, треба да постоји, али не треба да буде коришћена на тај начин да тумача/теоретичара ограничава уместо да отвара нова значења текста и помаже му да открије смисао приповедања:

⁵ „In simple terms, the story is the *what* in a narrative that is depicted, discourse the *how*.“ (Chatman 1978: 19)

Наратив је једна од великих категорија или система разумевања којом се користимо у својим преговорима са реалношћу, у конкретном случају наратив преговара са проблемом временитости: човековом везаношћу за време, његовом свешћу о сопственом постојању у границама смртности.⁶

Прелаз ка феминизму и студијама рода

Када говоримо о прелазу, имамо у виду наше интерпретативно кретање. Пошто смо дефинисали наратологију и пружили кратки историјски преглед најзначајнијих утицаја и аутора, првенствено смо одговорили на питања о времену приповедања које је било у центру њихове истраживачке пажње. Да бисмо се бавили везама простора и времена, сагледавањем обједињености ова два сегмента у формирању простор-времена, морамо имати у виду и Ајнштајнову теорију релативитета која доводи до новог схватања стварности. (Више о томе у поглављу о роману *Зид Смрти* у оквиру одељка ВРЕМЕ.)

Ролан Барт, чији смо значај за класичну наратологију претходно истакли, послужио је за нас као мост између наратологије и студија рода. Захваљујући Јулији Кристевеј, Барт открива и значајног мислиоца који ће, између осталог, успоставити јасну везу између времена и простора у књижевности, али ће ипак дати предност времену у обликовању света књижевноуметничког дела – Михаила Бахтина. Барт ће сам касније развијати неке Бахтинове идеје које ће му помоћи да преформулише одређене структуралистичке тезе (MARKOVSKI 2009 : 172-176) За наше тумачење простора и времена овде је значајно Бахтиново одређење хронотопа:

Suštinsku uzajamnu vezu vremenskih i prostornih odnosa, umetnički osvojenih u književnosti, nazivaćemo *hronotop* (što u bukvalnom prevodu znači »vremeprostor«). Taj termin upotrebljava se u matematici, a uvela ga je i dokazala teorija relativiteta (Ајнштајн). За нас није важан онај специјални смисао

⁶ „Narrative is one of the large categories or systems of understanding that we use in our negotiations with reality, specifically, in the case of narrative, with the problem of temporality: man's time-boundedness, his consciousness of existence within the limits of mortality.” BROOKS 1992: XI

koji on ima u teoriji relativiteta, prenosimo ga ovamo – u nauku u književnosti – gotovo kao metaforu (gotovo, ali ne sasvim); za nas je u njemu značajno izražavanje neraskidivosti prostora i vremena (vreme kao četvrta dimenzija prostora). Hronotop shvatamo kao formalno-sadržajnu kategoriju književnosti (ovde ne dotičemo hronotop u drugim sferama kulture).

U književno-umetničkom hronotopu slivena su prostorna i vremenska obeležja u osmišljenu i konkretnu celinu. Vreme se ovde zgušnjava, steže, postaje umetnički vidljivo; prostor se napinje, uvlači se u kretanje vremena, sižea, istorije. Obeležavanja vremena razotkrivaju se u prostoru, a prostor se osmišljava i meri vremenom. Umetnički hronotop odlikuje se tim presecanjem nizova i slivanjem obeležja.

Hronotop u književnosti ima suštinsko *žanrovsko* značenje. Sa sigurnošću se može reći da se žanr i žanrovski oblici obrađuju upravo hronotopom, pri tome je u književnosti vodeće načelo u hronotopu – vreme. Hronotop kao formalno-sadržajna kategorija određuje (u znatnoj meri) i lik čoveka u književnosti; taj lik je uvek suštinski hronotipičan. (ВАХТИН 1989: 193-194)

Поред тога што Ајнштајнова теорија својим постојањем утиче и на Бахтиново дефинисање хронотопа, као што и сам аутор износи, овде се јавља још једна, за нас битна чињеница. Бахтин закључује како је слика човека увек тачка пресека између времена и простора. Човек је место у коме се ове две конститутивне категорије сударају градећи причу. У модерном наративу, тачка судара је човеково тело којим он заузима уметнички простор. По Бруксовом мишљењу, управо тело јесте *место* где се формирају значења:

[...] чини се да модерни наративи производе семиотизацију тела која се поклапа са соматизацијом приче: тело мора бити извор и место значења и приче не могу бити испричане, а да се тело не учини централним покретачем наративних значења.⁷ (BROOKS 1993: xii)

Бавећи се приказивањем тела као „објекта жеље“, Брукс анализира различите наративе. Како сам каже, његова студија је у великој мери заснована на усвајању психоаналитичког приступа. Приступајући питању телесности, аутор указује на значај феминистичких критичарки које су прве у центар пажње

⁷ [...] modern narratives appear to produce a semioticization of the body which is matched by a somatization of story: a claim that the body must be a source and a locus of meanings, and that stories cannot be told without making the body a prime vehicle of narrative significations.

поставиле проучавање тела и сексуалности и тој области истаживања значајно допринеле.

Феминизам и студије рода

Прво питање које се на овом месту отвара јесте да ли је Павловић аутор који је погодан за феминистичко читање. Одмах морамо рећи да јесте. Феминисткиње прве постављају значајнија питања о телу и стварању тела као културног и друштвеног производа. Павловић би вероватно био жестоко критикован из више разлога. Прво, код њега постоји јасна подела између духа и тела; мушког и женског. Неопходно је овде, без нагле осуде, разјаснити поделу између духа и тела присутну код Павловића, а која је већ наговештена раније наведеним цитатом из писма Тишми. *Павловић можда формално раздваја дух и материју, али он јасно препознаје да је живот њихова фузија.* Друго што би изазвало критику јесте чињеница да је њему својствено есенцијалистичко схватање женскости и мушкости. Аутор настоји да одреди и јасно дефинише суштину женске и мушке природе, при чему се и један и други пол начелно уклапају у своје традиционално схваћене улоге⁸ – иако треба имати у виду да је жена првобитно представљена као мајка, док је мушкарац нешто комплексније схваћен. Треће, жена је третирана као објекат (занемарен или злоупотребљен). И коначно, нема чак ни покушаја приближавања женској перспективи, чега, рецимо, има код Тишме.

Корпоралне феминисткиње имају јасно дефинисане циљеве. Како Ана Бужињска закључује: „Polazna tačka korporalnog feminizma jeste subjekat koji je istovremeno rodno određen, „ugenderovljen“(gendered) i polno-telesan (materijalan).“ (BUŽINJSKA 2009: 497) Ослањајући се на Лакана, Дериду, Фукоа и Делеза, оне настоје да преформулишу дотадашње схватање филозофије духа и

⁸ Основне податке о есенцијализму и социјалном конструктивизму видети у: DELAMATER – ŠIBLI NAJD 2002: 203-218

мисли, те да одреде тело као нови значењски центар. Елизабет Грос, једна од зачетница корпоралног феминизма, наводи:

Није довољно да се тело преформулише у не-дуалистичким и не-есенцијалистичким терминима. Оно мора бити поново зачето у специфичним сексуалним терминима. Тела никада нису једноставно људска или друштвена тела. Пол додељен телу (а телу је додељен само један пол, колико год да је то непримерено) ствара велику разлику у врсти социјалног субјекта и у типу телесности додељене субјекту.⁹ (GROSZ 1995: 84)

У својој студији *Променљива тела* Гросова саопштава намеру да тела смести у нови контекст, да њихова устаљена и општеприхваћена значења преиспита и преформулише. Гросовој сметају дихотомије (чему се противи и Делез) јер сматра да је један од чланова пара у том случају увек надређен, док је други подређен. Гросова, уз то, истиче да се као мера тела кроз историју мисли доследно узимало мушко тело. (Ово и Лус Иригарај замера Фројду, наводећи да је кроз психолошки развој пратио искључиво мушкарца.¹⁰) Ауторка *Променљивих тела* потом издваја Спинозу као филозофа који није у тој мери попут осталих мислилаца инсистирао на јасној подели између духа и тела. Из истог разлога и Делез цени Спинозин филозофски систем.

Коментари који би се могли дати на ауторкина запажања јесу да је јасно установљен однос између подређеног и надређеног можда насилно наметнут, јер је веза између два члана сваког наведеног пара далеко динамичнија. И сама ауторка признаје да је однос између тела и духа флуидан. Замерка коју она упућује дотадашњој филозофији поводом тога да се не бави телом, пре би се могла односити на чињеницу да се оквиру филозофске западне мисли (а и у религији) тело најчешће третирао као место слабости које се мора превазићи

⁹ It is not enough to reformulate the body in non-dualist and non-essentialist terms. It must also be reconceived in specifically sexed terms. Bodies are never simply human bodies or social bodies. The sex assigned to the body (and bodies are assigned a single sex, however inappropriate this may be) makes a great deal of difference to the kind of social subject, and indeed the mode of corporeality assigned to the subject.

¹⁰ Видети студију Иригарајеве *The Sex Which is not the One*.

умом. Ипак, чак и у таквом погледу на телесност, тело се открива као непорециви центар мисли, просто зато јер смо и самим својим постојањем утеловљени. Оно до чега Гросова настоји да дође излажући своје тврдње јесте закључак да је тело увек производ културе. Ми се слажемо са тиме да улоге тела јесу друштвени производ, али нисмо уверени да је то и тело само по себи.

Џудит Батлер је радикална у свом уверењу да јесте. У студији *Gender Trouble* ауторка излаже идеју по којој није само род (gender) производ културе, накнадних читавања и исписивања значења, већ је то и пол (sex). Колико год да би полемика са Батлеровом могла бити изазовна, она није предмет нашег рада. Централни проблем у студијама рода, како се може наслутити, односи се на питање конструисане разлике између мушког и женског. Лус Иригарај ће о проблему сексуалне разлике рећи:

Како бисмо учинили могућим да се промисли и живи ова разлика, морамо поново размотрити целу проблематику *простора и времена*.

На почетку беше простор и стварање простора, као што се казује у свим теогонијама. Богови, Бог, прво стварају *простор*. И време је тамо, мање или више у служби простора. Првога дана, првих дана, богови, Бог стварају свет раздвајањем елемената. Овај свет је настањен људима и његов ритам је успостављен међу онима који га насељавају. Бог би представљао време по себи, и он показује своје преобиље и испољава се кроз простор, кроз места.

Филозофија затим потврђује генеологију задатка богова или Бога. Време постаје унутрашња страна субјекта, док је простор његова спољашњост (ову проблематику развио је Кант у *Критици чистог ума*). Субјект, господар времена, постаје оса организовања света, са нечим изван тренутка и вечности: Богом. Он утиче на пролаз између времена и простора.

Шта би било обрнуто у сексуалној разлици? Овде је женско доживљено као простор, али често са конотацијама амбиса и ноћи (Бог је простор и светлост?), док је мушко доживљено као време.

Прелазак на ново доба захтева промену у нашој перцепцији и схватању *простор-времена, насељавању места, и садржалаца, или омотача идентиета*.¹¹ (IRIGARAY 1993: 7)

¹¹ In order to make it possible to think through, and live, this difference, we must reconsider the whole problematic of *space* and *time*.

Иригарај овде доводи однос мушког и женског у везу са простором и временом. Она казује да се простор традиционално схвата као жена, док је време доживљено као мушкарац. (Више о томе: BEST 1995) Модерни прелазак ка доживљају простора и времена као јединствене целине, условљен теоријом релативитета, подразумева то да жена обмотава мушкарца, постаје његово станиште. Иригарај даље у студији закључује да жена мора пронаћи простор за себе у коме би она сама остварила свој идентитет.

Везу између простора и идентитета истиче и Гросова. Томе прибегава након прегледа Фројдове психоаналитичке теорије и Лаканових идеја о постојању фазе огледала и, са њом повезаног, конструисања представе о телу. Гросова наглашава да онај ко има утврђен идентитет успева да разликује себе од простора. (GROSZ 1994: 48) Границу између себе и простора у физичком смислу прави кожа и ауторка закључује како без коже нико не може ни да замисли своје постојање, те је стога и подразумевамо. Коначно, без осталих чула могућа је комуникација, али не и без додира који омогућава кожа. (GROSZ 1994: 36)

Простори комуникације

Одређење тела као простора комуникације за нас је била почетна тачка у одлуци да се уопште бавимо феноменом телесности. Идеја је настала захваљујући студији Михајла Епштејна *Филозофија тела* у којој се тело третира

In the beginning there was space and the creation of space, as is said in all theogonies. The gods, God, first create *space*. And time is there, more or less in the service of space. On the first day, the first days, the gods, God, make a world by separating the elements. This world is the peopled, and a rhythm is established among its inhabitants. God would be time itself, lavishing or exteriorizing itself in its action in space, in places.

Philosophy then confirms the genealogy of the task of the gods or God. Time becomes the *interiority* of the subject itself, and space its *exteriority* (this problematic is developed by Kant in the *Critique of Pure Reason*). The subject, the master of time, becomes the axis of the world's ordering, with its something beyond the moment and eternity: God. He effects the passage between time and space.

Which would be inverted in sexual difference? Where the feminine is experienced as space, but often with connotations of the abyss and the night (God being space and light?), while the masculine is experienced as time.

The transition to a new age requires a change in our perception and conception of *space-time*, the *inhabiting of places*, and of *containers*, or *envelopes of identity*.

управо као простор комуникације, а једина непорецива, „стварносна“ искуства јесу искуства коже и додира. На почетку првог поглавља „Хаптика“, Епштејн као мото користи мисао Пола Валерија: „Најдубље што постоји у човеку јесте његова – кожа.“

Павловићеви јунаци константно се додирују својим телима. Међутим, међу њима најчешће нема стварних додира који остављају траг. Под овим мислимо на остављање трага на духу, које не би могло бити могуће без остављања трага на кожи. Једно је у вези са другим јер оно што је за кожу непамтљиво, пролази мимо човека и нестаје из сећања. Односи у којима додир издваја и индивидуализује другог са којим се додирујемо су ретки. У обрађиваним Павловићевим филмовима таквих односа нема. У *Буђењу пацова* код јунака постоји потреба за таквим додиром, али до њега не долази. Додире које јунак филма, Велимир Бамберг, остварује представљају само покушај реализације развијене маштарије о блискости, али не доводе до жељене комуникације. У односу Боре и Милке у филму *Задах тела* ми не видимо женску перспективу. Милка није равноправни субјекат и није јасно шта она осећа, да ли уопште остаје суштински додирнута, али на основу краја, о коме ће касније бити речи, можемо закључити да то није случај. У оквиру циклуса *Дивљи ветар* овакви додире јављају се између Аљоше Јотића и Марије Арон у кратком роману *Траг дивљачи* и наслућују се у односу између Соње Спалајковић и Жуће Јотића. О овим делима даље у раду неће бити речи, само на овом месту наговештавамо да такви, памтљиви сусрети кожа постоје код Павловића, иако је много чешћи случај онај када они изостају.

Садашњост као време простора

Двојица поменутих филозофа који су значајни за феминисткиње, Делез и Фуко, баве се, између осталог, одређењем времена и простора. Ови филозофи могу бити значајни и за разумевање Павловића. Делез је фасциниран Ничеом, а трагови Ничеове филозофије присутни су и код Павловића, на шта смо већ

скренули пажњу а додатно ћемо указати на њих у предстојећим поглављима. Ниче би се могао одредити као додирна тачка између Делезовог и Павловићевог начина мишљења. Међутим, чини се да су разлике између два начина мишљења далеко бројније. Насупрот фасцинацији кругом и дрветом присутној код Павловића, Делеза фасцинира линија, те тако казује: „Valja umnožiti te krajeve, pokidati svaki krug u korist mnogouglova“ (DELEZ – PARNE 2009: 30) и линијско кретање по простору, бежање и откривање. Ово произлази отуда што је Делез превасходно одушевљен простором, а не временом, иако не смемо заборавити да он у развоју филма у модерном добу види доминацију слике-времена, али њега превасходно занима кретање које потврђује проток времена:

„Budućnost i prošlost nemaju mnogo smisla, ono što je važno jeste postajanje-sadašnjicom: geografija, a ne istorija, sredina, a ne početak niti kraj, trava koja je u sredini i raste kroz sredinu, a ne drveće koje ima vrh i korenje.“ (DELEZ – PARNE 2009: 35)

Фасцинација садашњицом је производ модерног доба и онога што Павловић назива *кристалном цивилизацијом*. Она је утемељена на филозофији Запада, која је усмерена ка конкретном циљу. Насупрот томе, стоји *аморфна цивилизација* која је заснована на кружном времену и за коју би се могло рећи да јој је Павловић наклоњенији.

Једна од потврда чињенице да је простор опсесија савремености јесте и Моретијева идеја да време представи у простору – графикони, мапе и стабла треба да илуструју историју развитка романа. (MORETTI 2005) Употреба ових техника није нова, али је нова жеља да се време у потпуности трансформише у простор. У тексту *Друга места*, Фуко запажа: „Moglo bi se možda reći da se izvesni ideološki sukobi koji pobuđuju rasprave današnjice odvijaju između pobožnih potomaka vremena i tvrdokornih stanovnika prostora.“ (FUKO 2005: 29) Модерни човек се открива као изгубљен у простору у коме се распарчава:

О простору spoljašnjosti bih, pak, želeo da govorim. Prostor u kojem živimo, kojim smo zavedeni da u njega izađemo iz sebe, u kojem se odvija erozija naših

života, našeg vremena i naše istorije, taj prostor koji nas slama i troši i sam je isto tako raznorodan. Drugačije rečeno, mi ne živimo u nekoj vrsti vakuuma, u unutrašnjosti u kojoj se mogu razlučiti osobe i stvari. Mi ne živimo u unutrašnjosti kakve praznine oslikane raznolikim blještavilom, mi živimo unutar jednog skupa odnosa koji određuje položaje nesvodive jedne na druge, apsolutno nenadrene. (FUKO 2005: 31)

Ненадређеност значи да нема могућности да се успостави хијерархија, а, самим тим, ни да се доживи и разуме било шта блиско класично схваћеној целини и потпуној визији света. Човек се, услед тога, губи у простору. Фукоово зашажане да се не могу „разлучити особе и ствари“ неминовно нам дозива у свест раније поменути закључак Гросове – да је идентитет могуће утврдити само ако човек одваја себе од простора, што постаје немогуће ако се појединац у њему губи. Увођење проблема идентитета свакако није револуционарно откриће, али, на крају, и простор и време представљају само оквире у којима непоправљиво антропоцентричан човек покушава да лоцира себе и каже – ја сам то.

Простор и време које представља Павловић нису фантастични, нити је њихов свет заснован на науци у тој мери да стварност почне да личи на фантастику (Више о томе: GOMEL 2014: 22-26). То је обичан простор и обично време, које на прво читање готово да и не примећујемо јер је све што нам је представљено засићено телом. У филму неминовно уочавамо простор јер није неутралан, он је разорен и приказан у фази распадања. Он има улогу да нам сугерише како се човек који окупира тај простор у њему осећа. У циклусу *Дивљи ветар* и у тумаченим филмовима простор-време приказано је у складу са миметичким концептом.

Павловић је првенствено писац тела, а ако би требало да се одлучимо да ли је, након тога, више писац времена или простора, рекли бисмо да је пре аутор који пажњу посвећује питању времена. Ово важи чак и за филмска остварења у којима је простор изразито упечатљив. Кретање ликова по простору заправо има за циљ да илуструје њихово кретање по времену. Јунаци су, скоро нужно,

жртве својих сећања која се стапају са садашњошћу „[...] u konvulzijama duha i sećanja u čijem se amalgamu rastvaraju granice između onoga što je bilo i onoga što jeste“ (PAVLOVIĆ 1983: 169) Присећање се у прозним остварењима јавља као чест механизам у формирању наратива. Овај говор је у функцији самодефинисања, успостављања свог ја у свету, а као што Фуко запажа:

Svaki govor koji je čisto refleksivan u opasnosti je da svede iskustvo spoljašnjosti na dimenziju unutrašnjosti; refleksija nezadrživo teži ka tome da to iskustvo vrati u dimenziju svesti i da ga razvije u jedan opis doživljaja, u kojem bi „spoljašnjost“ bila ocrtana kao iskustvo tela, prostora, granica htenja, neizbrisive prisutnosti drugih. (FUKO 2005: 14)

Павловић је, дакле, аутор тела и времена. Простор представља прапочетак у који се треба вратити, и истовремено се открива као претња и нестабилност. Једноставно речено – простор је присутан на исти начин на који је присутна и жена. С тим у складу, највише простора у овом раду посвећено је „најтелеснијем“ Павловићевом роману – *Задах тела*, који је поређен са истоименим филмом. Проблем времена тумачен је кроз два романа која су награђена НИН-овом наградом – *Ланот* и *Зид смрти*. Коначно, сам простор представљен је кроз роман *Лутке на буњишту*, на почетку кога се налази графички приказ зграде о којој је смештена радња романа, и филмом *Буђење пацова*, који је по организацији – смештању јунака у зграду и увођењу теме надгледања – комплементаран са *Луткама*.

Отуда и наш коначни распоред поглавља унутар овог рада. Када смо првобитно формулисали тему желели смо да она буде *Време, простор и тело у прози и филму Живојина Павловића*. Касније смо закључили да је у таквој формулацији присутан спољашњи поглед – сужавање погледа ка човеку из надређене божанске перспективе. Зато смо одлучили да макар у распореду поглавља дамо превласт људском и кренемо од тела. Доминација времена над простором код Павловића одлучила је о распореду наредне две целине. Сматрамо да је овакав редослед једини исправан и логичан. На овај начин чувамо и двострукост свести – споља гледано други човек изгледа као мање или

више значајан део окружења, док је изнутра посматрано индивидуално тело доживљено центар свега/света.

Циљ нам је првенствено био да овим радом одбранимо Павловићеву прозу. Његовим филмовима није потребна одбрана јер им готово нико не оспорава квалитет. Што се прозе тиче, чини се да огољено тело превише узнемирава, а ми смо, као колектив, спремни да прелако залепимо етикету „провокативног“ као да нам је свест формирана по моделу бомбастичних новинских наслова у којима се чак и баналност трансформише у „шокантну“ и „провокативну“. Друга опција ја да глумимо стид јер воајеришемо без стида.

У енглеском језику постоји синтагма *guilty pleasure*, која се односи на тајно уживање у неком садржају за који *мислимо* да нема уметничку вредност и да у окружењу није признат као вредан. Нешто, вероватно страх од осуде средине, тера нас да се стидимо јер уживамо у ономе што видимо. Код Павловића ситуација није таква да његова проза нема уметничку вредност, напротив. Али, чак и ако посматрамо две НИН-ове награде, за романе *Лапот* и *Зид смрти*, оне су додељене остварењима која се примарно проблематизују времена и прошлости. То је и очекивано. Највећи проблем настаје код вредновања дела у којима тело постаје центар наратива, а то је пре свега, роман *Задах тела*, коме смо овде посветили највише пажње. Отуда и комбиновање наратологије и феминистичког приступа телу. То што нисмо увек сагласни са феминистичким тумачењима, не значи да бројна њихова запажања нису значајна за разумевање питања телесности.

Да се вратимо на *guilty pleasure*. Недавно је ауторка овог рада разговарала са женом која има довољно година да њена сећања сежу у доба Павловићеве популарности међу читалачком публиком. Она је, сазнавши шта проучавамо, рекла: „Ееех, Павловић. Сви су тада читали *Задах тела*.“ Прва асоцијација открива заједничку тајну – заједничко задовољство и заједничку кривицу. Не *Лапот*, нити *Зид смрти*. Ова кривица је лажна, то је стид пред другима (који се

исто тако стиде пред другима), али је задовољство право. Ако не говоримо, не разумемо. Ако не разумемо, све постаје „провокативно“, „шокантно“, јер се речи празне од значења, једнако као што се и ми празнимо од значења. Коначно, како би Ниче рекао: „То је мој основни став: коме то није у вољи нека се љути.“ (НИЧЕ 1991: 111) Вођени Ничеом, да закључимо у маниру Делезових дијалога са Клер Парне, у нади да ће неко мислити другачије од нас и да ће се дијалози наставити: „Mišljenje niko ne shvata previše ozbiljno, osim onih koji sebe smatraju misliocima, ili filozofima po zanimanju.“ (DELEZ – PARNE 2009: 22)

ТЕЛО

Privlačnost nije neki nejasan osećaj uvažavanja ili duhovnog učestvovanja, naprotiv, to je napor ili prožimanje tela, mržnja ili ljubav, jer je i mržnja mešavina, ona je telo, dobra je samo kada se meša sa onim što mrzi. Privlačnost su tela koja se vole ili mrze, i svaki put su populacije u igri, u tim telima ili na tim telima. Tela mogu da budu fizička, biološka, psihička, društvena, verbalna, ali su uvek tela ili korpusi. (DELEZ – PARNE 2009: 69-70)

ТЕЛО ИЗМЕЂУ УЖИВАЊА И ГАЂЕЊА – ПРИЧА О ТЕЛЕСНОСТИ У РОМАНУ И ФИЛМУ *ЗАДАХ ТЕЛА* ЖИВОЈИНА ПАВЛОВИЋА

Исповест и прича

Ако бисмо желели да у циклусу *Дивљи ветар* лоцирамо дело које је, у поетичком смислу, централно за Живојина Павловића, био би то роман *Задах тела*. Овде не говоримо о делу које повезује осталих девет књига циклуса, већ о делу које би на најбољи начин представило аутора и његове централне теме – телесност и исповест о телу. Када говори о настанку романа, Питер Брукс истиче како су они више од било које друге књижевне врсте усмерени на приватност и намењени читању у самоћи и интимном доживљају читаоца. Једна од најуспелијих симулација приватности ликова јесте форма исповести. Притом, не треба губити из вида то да тело и исповест о телу никако нису одвојени. Напротив, они су део исте целине – фикционалне приватности која постаје доступна читаоцима. У складу са тим, и Брукс закључује: “Другачије речено, роман о приватном животу није само роман о психолошкој субјективности, о унутрашњем животу душе, већ такође и о ономе што се све више сматра најприватнијим – о телу појединца.” (Превод је наш.)¹² (BROOKS 1993: 33)

Јунаци који се у роману исповедају смештени су у различите околности, различитих су нивоа образовања и карактера, а везује их заједничко порекло – сви припадају породици Првановића и потекли су из истог тела. Уз то, деле и исту судбину – телесне страсти, њихове или туђе, мењале су им ток живота и довеле их у позиције из којих се обраћају својим слушаоцима. Слушаоци су, у конкретном роману, чланови њихове породице, ближа и даља родбина, али су исповести увек кружне, нема узајамности – никада се не исповеда један лик другом, а да му потом буде узвраћено исповешћу.

¹² In other words, the novel of private life is not only about psychological subjectivity, the inner life of the soul, but as well about what was increasingly coming to be considered as the most private of affairs, the individual's body.

Говорник и слушалац остају, један у односу на другог, увек у истој позицији, јер међу њима нема комуникације, иако постоји потреба за говором. Ако не постоји реакција слушаоца и његова (унутрашња) полемика са оним што чује, самим тим, не постоји ни комуникација. (Упоредити са: БАХТИН 1980: 241) Она по својој природи мора бити двосмерна – неопходно је да говорник комуницира са неким. Не треба, међутим, изгубити из вида кључну чињеницу – један од основних Павловићевих циљева јесте да дело комуницира са читаоцима и у њима изазове потресе.¹³ Наша читалачка пажња биће додатно појачана током исповести јунака не само због занимљивости и шокантности онога о чему нам се говори, већ и зато што знамо да другог истински заинтересованог слушаоца за оно што се казује, осим нас, нема. Једносмерне исповести јављају се и у осталим Павловићевим делима, али нигде као у *Задаху тела* нису апсолутно обесмишљене својом циркуларношћу. Исповест је специфична форма, посебно онда када се у роману јави без икаквог посредника – свезнајућег приповедача који би је контролисао или уредио. Суштина коришћења технике исповести јесте да се причом опонаша стварни говор који подразумева постојање кризног момента у садашњости из ког се приповеда, након кога мора уследити разрешење. (BAL 2000: 173) Ово подразумева и преобликовање времена приповедања.

Тумачење начина на који се формира прича јавља се, у елементарном облику, још у Платоновој *Држави*. Он поставља јасну границу између две врсте приповедања: подражавања (*mimesis*) и „једноставног приповедања“ (*diegesis*), (PLATON 2002: 78) при чему препоручује друго. Аристотел, са друге стране, феномен подражавања одређује као централну тачку своје *Поетике*. Још у антици постоји свест о томе да се природа приповедног текста разликује од природе драмског текста. Приповедни текст заснива се на дијагези (казивању), док је у основи драме мимезис (представљање, подражавање). Аристотел, за

¹³Упоредити: „Svako umetničko delo opravdava svoje postojanje jedino ako u drugim ljudima izazove izvesne psihičke potrebe. Ono je 'jezik sporazumevanja' između stvaraoca i drugih ljudi, a mehanizam tog 'jezika' sastoji se od neuhvatljivog tkanja između uživaoca i dela.“ (PAVLOVIĆ 1982: 58)

разлику од Платона предност даје подражавању јер оно „постиге свој циљ у краће време“. (АРИСТОТЕЛ 2008: 108)

Како смо у уводном поглављу пружили кратки увод у историју тумачења наратива, на овом месту ћемо истаћи само оно што је важно за наше тумачење јер наглашава значај времена приповедања, које је неизбежно померено у први план коришћењем технике исповести. Стављање акцента на сам чини причања приче, на поступак приповедања, јесте новина у теорији Жерара Женета. Женет, уместо дотадашње поделе на *histoire* и *récit*, уводи и проблем чина приповедања. На овај начин Женет ствара нову тријадну структуру у којој *histoire* представља причу, *récit* приповедни текст, а *narration* означава нарацију.¹⁴ Женет као синониман појму *histoire* у *Расправи о приповедању* користи термин дијегеза (*diegesis*), али не у смислу супротности мимези који му даје Платон у III књизи *Државе*. (PLATON 2002: 78) У *Расправи о приповедању* Женет термин дијегеза преузима од Етјена Суриоа, теоретичара филмске нарације код кога се он односи на фиктивни свет у коме се одвија радња филма.¹⁵

Женет уводи три категорије које ће му омогућити да анализира наративне текстове, а ефикасност овог система ће показати примењујући га углавном на Прустову *Потрагу за изгубљеним временом*. Три уведене категорије јесу: време, начин и глас. Нарација по себи јесте **процес** стварања текста па прикључивање тог термина дотадашњој двочланој структури подразумева и посредно укључивање питања времена. Женет ствари недвосмислено поставља и време узима као прву категорију од које полази у бављењу текстом. Он прави разлику између два времена – времена приповедања и времена приче.

У позицији из које се исповеда, датом времену из ког приповеда, јунак самог себе посматра као објекат унутар приче. Он поседује знање о времену које

¹⁴ Видети: (МАРЧЕТИЋ 2001: 158) или (GENETE 1980: 28-32)

¹⁵ Термин у каснијим Женетовим делима мења значење. (Видети у: МАРЧЕТИЋ 2001: 160)

је прошло и себе смешта у контекст тог минулог времена и одиграних догађаја. Упркос томе што приповеда о себи, он није сасвим субјективан. Потпуна субјективност би подразумевала виђење себе у фрагментима, немогућност сагледавања потпуне слике. Када човек настоји да буде реалан, он тежи објективизацији, измештању из фрагментарности света и сопствених доживљаја којима је у датом тренутку заплуснут и покушава да од онога што успе да препозна као чињенице формира целину – да лоцира себе као ствар у оквиру околности. (Упоредити: LLOYD 1993: 15)

Уз то, онај који се исповеда настоји да обнови себе и успостави континуитет сопственог трајања кроз присећање и причу, али у томе не успева. Чином приповедања, он своју прошлост неминовно сажима да би је пренео слушаоцу. Догађаји, како Башлар запажа, губе своју трајност, они су делови прошлости, које разум обједињује у целину. (BACHELARD 2000: 51-52) Уз то, оно што је запамћено, делови прошлости, увек су они делови који су значајни за садашњост. Прошлост је тако неминовно конструисана из позиције садашњости. (Упоредити: GROS 2000: 89)

Тело и прича

Задах тела јесте роман који је међу критичарима у великој мери избегаван јер је опасан. Опасност долази не само отуда што је то роман о стајању на ивици, већ и зато што и од тумача захтева стајање на истој ивици, што је позиција непријатне изложености. Павловић јесте експлицитан писац, а када то кажемо, мислимо да се не стиди тела и речи о телу. Наслов *Задах тела* јасно показује да ћемо ући у подручје телесности, али наслов прећуткује да ћемо истовремено ступити у простор промишљања тела. Од телесности се, на врхунцу романа, у Славољубовој провокативној исповести, ствара цео филозофски систем. Треба одмах разјаснити да је у Павловићевој прози свако

промишљање тела мушко промишљање тела. Женска перспектива остаје недоступна и жена је увек сведена на објекат.¹⁶

Сматрамо да је важно истаћи још једну чињеницу, за коју верујемо да је значајна у разумевању Павловићеве прозе. У тумачењу улоге тела нисмо могли занемарити важан допринос који су расветљавању теме телесности дале феминистичке критичарке. Ипак, треба узети у обзир то да би радикални конструктивистички приступ (својствен, на пример, Џудит Батлер¹⁷ или Мојри Гатенс¹⁸) могао представљати насиље над Павловићевим текстом. Унутар њега јесте учитана јасна разлика између мушког и женског и, као што смо горе истакли, кључно за тумачење ове прозе јесте да се детектује постојање те разлике, као и очигледна немогућност да се до разумевања есенције женствености допре. Предмет нашег истраживања, према томе, није питање да ли је та недовршена женскост, која је присутна у Павловићевим делима, чија се недоступност констатно подврђује кроз текст, друштвени конструкт или није.

Иако су мушко и женско одвојени, ситуација је другачија у односу између мисли и тела. Мисао и тело код Павловића нису насилно одељени као што је најчешће случај у књижевности, али и у историји филозофске мисли. Приповедач се у описима не зауставља тамо где се може прећи граница порнографског. Прво је битно да поставимо питање шта је уопште порнографско и да ли постоји разлика између порнографског и еротског. У уводу за *Porn Studies*, Линда Вилијамс опажа да су мислиоци попут Жижека и

¹⁶Павловићу се може замерити све оно што Лус Иригарај истиче као кључне показатеље нераздевања женске сексуалности (IRIGARAY 1985: 23-33, али и каснија поглавља) и оно што конкретно назива „фалусним погледом“ (IRIGARAY 1985: 47) Међутим, чини се да је и сам Павловић свестан своје нераскидиве везаности за мушку перспективу. У целом циклусу готово да не покушава да прикаже жену изнутра, а када то чини одлучује се, на пример, за Душицу, која се ослободила своје женствености, или Ержабет, која се сасвим утопила у улогу Мајке и негира вредност и специфичност свог пола. Свака сексуално активна жена (рецимо, у овом роману, Зулејха) приказана је из мушке перспективе као недоступна тајна.

¹⁷ Упоредити са студијама Батлере у којима се и темељи конструктивистички приступ полности и сексу: *Undoing Gender*, *Gender Trouble* и *Bodies that Matter*.

¹⁸ Видети, на пример, студију *Imaginary bodies* и критику есенцијалистичког приступа коју износи Гатенс (GATENS 1996: 77-79)

Барта, направили границу између порнографског и еротског. Порнографија је „гранични текст“ (WILLIAMS 2004: 6) који је заснован на, како Барт казује, „тешкој жељи“, за разлику од еротике чија је жеља „лагана“. (Видети: WILLIAMS 2004: 6)

Очигледно је настојање представника „високе културе“ да се направи подела између онога што је „дозвољено“ и онога што „није дозвољено“ у остварењима која претендују да буду призната као уметност. Критеријум који одређује границу јесте естетска вредност. Еротско може бити део високе културе, док са порнографским то није случај. На почетку студије *Erotizam i književnost*, Иван Чоловић казује:

Erotska književnost i pornografija su zapravo isto, ali ovaj drugi naziv više odgovara tekstovima čiji je glavni cilj da izazovu erotsko uzbuđenje čitaoca, dok njihova estetska dimenzija ostaje u drugom planu, za razliku od tekstova u kojima se erotsko uzbuđenje čitaoca stavlja u službu estetskog uživanja, zbog čega im bolje pristaje naziv „erotska književnost“. (ČOLOVIĆ 1990. 5)

Границу између два појма, ако она уопште постоји као јасно одређена, Павловић релативизује, а да би је уопште могао релативизовати, прво је мора прекорачити. До прекорачења, када је о ауторској прози реч, долази кроз покушај представљања тела и секса путем **отвореног** говор. Говор о сексу представља можда и највећи проблем у вредновању Павловићевог дела јер се неретко посеже за одређењем представљених садржаја као *гадних* или *наказних*.¹⁹ Ми сматрамо да се једино на овај начин, без страха од речи које

¹⁹ Са овим у вези, занимљив је одломак из интервјуа у коме Павловић сам дефинише виђење сопственог начина представљања сексуалног чина. Он говори о филму, али се велики део изреченог може применити и у разумевању његове прозе:

Vrlo često insistirate na toj nakaznosti seksa.

Ne znam zašto kažete nakaznost. Ne doživljam ga kao takav. Idem na to da isteram iz platna vrelinu seksualnog akta. Zato od glumaca tražim da igraju maksimalno strasno. Ja to detaljno napišem u scenariju, da ne bude posle: „Nisam znao.“ No problem je u tome što nijedan glumac ne može to drugačije da igra nego kako on to sam privatno doživljava. Glumci nerado to igraju, ne zato što ne znaju da odigraju, nego što to mogu da odigraju jedino reprodukujući sopstveno privatno ponašanje. Tako da

означавају све оно што је тело, па самим тим и без страха од тела, може схватити сексуалност као феномен, што и јесте једна од кључних тема његове прозе, јер, као што Јулија Кристева истиче, сексуалност не постоји одвојена од језика. (KRISTEVA 1987: 46) Треба нагласити још нешто – за разлику од порнографских актера (било да говоримо о филму, било о књижевности), Павловићеви јунаци се не одликују специјалним сексуалним моћима. Они нису представници „напумпаног“ хтења, чије пражњење готово неограничено траје. Нису ни окренути чистој еротици која би се заснивала на одлагању задовољења жеље.²⁰ (ЕПШТЕЈН 2009: 111) Порнографија се служи наглашавањем, еротика наговештавањем. Павловић се користи огољавањем, а овај поступак можда и највише вређа „естетски осетљиве“ читаоце.

Оно што се лако да сметнути с ума јесте чињеница да се тело у роману представља као део културе којој припада, и то онај њен део о коме се углавном не говори. У својој студији *Volatile Bodies*, Елизабет Грос истиче: „The body is not opposed to culture, a resistant throwback to a natural past; it is itself a cultural, *the* cultural, product.“²¹ (GROSZ 1994: 28) Највероватније је да проблем са рецепцијом Павловића настаје управо овде. Рећи да су телесни нагони које дочарава Павловић примитивни и да се везују за исте такве јунаке значи ослободити себе стида. Ликови који схватају тело на начин који можемо видети и у *Задаху тела* се, оптужбом да су примитивни, искључују из цивилизованог друштва. Тако се они измештају у не-ја област, која је од читаоца одељена и просторно и временски. Међутим, то овде не може бити случај јер нас ликови везују за своју причу тиме што нас шокирају отвореношћу. Роман је састављен од више исповести о телу, фрагмената који заједно треба да реконструишу целину – задах тела као обједињујућу карактеристику људског. Ми се, хтели то или не,

neizbežno pokazuju ono što bi čovek inače nerado pokazao. Ne znam zašto vi te scene nazivate nakaznim. Ja namerno ide na antiestetiziranje. (PAVLOVIĆ 2001: 106)

²⁰ Такав једино може бити Боровоје у роману, о чему ће бити речи даље у раду.

²¹ „Тело није супротстављено култури, не представља истрајан остатак природне прошлости; оно је по себи производ културе, и то *одређене* културе.“ (Превод је наш.)

препознајемо у одређеним сегментима исповести јунака, чак и онда када ту идентификацију желимо да избегнемо јер смо згађени. Могло би се чак можда рећи да смо згађени управо услед идентификовања.

Кроз роман пратимо породицу Симе Првновића, прецизније – породицу која је потекла од његове жене Ержабет. Роман је подељен у шест поглавља, колико има и приповедача. Уводно и завршно поглавље имају улогу пролога и епилога. Први глас, онај из пролога, припада Ержабет, мајци породице, док други, епилошки, припада Сими, оцу и скрајнутом маштару. Деца, која ће имати улогу приповедача у осталим поглављима, оца успутно помињу, док је из њихових исповести јасно да је централна фигура и глава породице – Ержабет. Ако погледамо родослов Аљоше Јотића на почетку романа, видећемо да породица Првановића и породица Јотића имају заједничког претка, али ћемо кроз дело приметити да међу њима нису успостављени родбински односи – успутно се помиње једино лик „неког Јотића“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 222) који Ержабетиног сина из првог брака, Петра Зивлака, шаље у затвор, тако да се, на основу те активности, може закључити да је у питању члан УДБЕ Благоје Јотић.

Везе романа са остатком циклуса постоје, али су оне превасходно просторне – породица живи у Сејменском долу, јунаци се јављају и као споредни ликови у неким другим деловима циклуса (нпр. Сима и Ержабет у романима *Расло ми је бадем дрво* и *Лутке на буњишту*). Самим тим, потврђује се да нема праве комуникације Првановићевих са остатком Павловићевог фикционалног света унутар Сејменског дола, једнако као што нема ни међусобног комуницирања унутар породице. У роману *Задах тела* исповести функционишу по принципу – свако се свакоме исповеда: Ержабет се обраћа Славољубу, Шањи Боривоју, Боривоје Адаму, Душица Шањију, Славољуб Велимиру и Сима Ержабет. Ако упоредимо ово са филмом у коме је главни јунак Боривоје Марковић, железничар који се креће између Словеније и Београда, можемо закључити да је у филму елиминисана веза јунака са Зјапином, која постоји у

роману, презиме му је промењено, искључен је из породице која је део прозног циклуса, а остала браћа су такође уклоњена.

На рубовима приче у роману стоје родитељи, чије су бриге изнете на суженом простору, јер су и њихови гласови скрајнути. Ипак, њихово место у делу, у складу са њиховим карактерима, утиче на ток приче. Ержабет, која диктира начин живота целој породици, диктира и темпо романа – она стоји на почетку, намећући исповест као форму казивања и себе као једног од кључних јунака сваке од прича, јер својим речима и делима утиче на поступке остатка породице. Сима се, насупрот њој, налази на крају – његов глас и стихове које изговара, римујући чак и свакодневни говор, чује само Ержабет. Он своје мисли готово да не сме изнети у свет без жениног допштења – неопходно му је да добије одобрење од ње да би оно о чему машта постало стварност.

Проток и плутање – време и пасивност тела

У насловима поглавља садржани су централни појмови који обележавају живот јунака, а они чак и не морају бити њихови лични циљеви и жеље. Прво поглавље у коме се Ержабет обраћа унуку Славољубу зове се *Уређај за филтрирање*. Уређај представља Симин пројекат и фикс-идеју, али он утиче на Ержабет јер је, иако она заповеда и усмерава, он тај који одређује целокупни ток њиховог заједничког живота. Сима њихов живот везује за воду јер ту живе, и то је оно што Ержабет, жалећи се унуку, казује одмах на почетку:

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! (ПАВЛОВИЋ 1993: 9)

Живот, чији пролазак Ержабет констатује, првобитно жалећи због промашености, да би касније променила тон и истакла како је породица највећа вредност и смисао њеног постојања, неминовно протиче. Њен живот је,

захваљујући Сими, везан за воду, тако да је она принуђена да прати непрекидно изливање времена, у које више нема повратка. За педесет година, мења се само место њиховог боравка, река која им у датом моменту постаје дом, али њихов живот остаје без стабилности „без прави зидови од цигла, без земља подноге и кров од цреп изнад глава“. Изостанак чврсте куће на тлу узнемирава Ержабет јер указује на недостатак материјалне потврде да је свој живот заиста и проживела. Чини јој се да се око ње све кружно понавља – синови, унуци и прауници, Симине ћурке, стихови, патенти и проналасци изнова се враћају. Стихове и ћурке она одређује као „досадне“ јер су стално присутни. Сима не жели да се ослободи ни ћурки нити своје склоности да говори у стиховима, те ће у стиховима на крају романа и изнети своју исповест.

Кључна реч коју морамо узети за Ержабет, али и све остале јунаке романа, јесте **проток**. Ово делује и као очекивано решење јер се јунаци исповедају, па говорећи о својим животима, заправо говоре о времену које је протекло, док и сам чин исповести конзумира време, па се исповест која се одиграва у садашњости сваком изговореном речју излива у прошлост. Постојање садашњости може бити доведено у питање и кроз Делезово запажање да „sadašnjost postoji samo kao beskonačno sabijena prošlost“ (DELEZ 2010: 134), јер је свака садашњост последица свих ранијих тренутака, и она се неповратно креће ка њима. Бенјамин казује: „Језик неког бића јесте медијум у коме се његово духовно биће саопштава. Непрекидна река овог саопштавања протиче кроз целу природу, од најнижих егзистенција до човека и од човека до бога.“ (BENJAMIN 1974: 45) (Подвлачење је наше.) Ипак, везаност за протицање се не задржава на томе. Сви јунаци су и буквално везани за воду, од које се не могу удаљити. Симин утицај, који на први поглед делује као незнатан, на тај начин се шири, јер им он неповратно одређује судбине.²² Свест о томе, чини се, једини

²² Фуко одређује бродове као друга места, казује да је лађа „najveći izvor mašte“, који путујући на води, бива остварен као одвојен свет. (FUKO 2005: 36)

има Шањи јер на почетку, говорећи брату о свом новобеоградском стану „на самој обали“, казује:

(никако да се отарасим проклете водурине; од рођења стално ме запљускују таласи; не знам како је код тебе, Боривоје? – заједно смо угледали свет негде између Чортановаца и Сланкамена; ћале и кева уписали: Чортановци – како да кажеш: место рођења, шлеп бр. 44564; али ти си се и одатле извукао; далеко си од воде; на Тимок не идеш ни да се купаш; а мени дође да се бацам у мрестилиште – нек ме поједу проклете рибетине!) (ПАВЛОВИЋ 1993: 21)

Коментар је дат узгредно, графички издвојен заградама, као успутна напомена уз Шањијево казивање о томе како му протиче време у данима од када се разишао са женом. Шањи, наравно, претпоставља да је вода која га опседа само његова мука, пошто не зна, јер нема обостране комуникације, да му брат стално сања воду у којој нестаје жена у коју је тајно заљубљен, па зато до ње не успева да допре чак ни у сну. Немогућност да се рођење близанаца тачно лоцира у простору, ако као простор третирамо окружење, конкретно место на земљи, уз које протиче вода по којој се креће шлеп, указује на, рођењем усвојену, немогућност успостављања стабилности и утемељења у свакодневним околностима. Значење воде се ту не исцрпљује јер се она неминовно стапа са наведеним питањем времена (а самим тим и смрти) пошто „посматрати воду, значи отицати, на неки начин и губити своје телесно биће, то јест умирати“. (БАШЛАР 1998: 66)

Душичине везе са Првановићима остварене су преко Ержабетиног првог сина, чиме се привидно укида девојчина веза са Симином страном породице. Међутим, иако крвне везе нема, треба имати у виду да је и за Душичину животну причу кључна симболика воде, односно, у њеном случају, леда. Душичин живот је залеђен од тренутка у детињству када је, пред њом као сведоком, Адам упуцао њеног оца, а свог полубрата.²³ Она настоји да у дубоком,

²³ Положај Душице као сведока очевог страдања уклапа се у њену хришћанску биографију. Њен животни пут, онако како га она види, обележен је мучеништвом у свету након кога је открила бога. Она чак и сматра да је било неопходно да се мучи да би до бога уопште дошла. Током

вишевековном залеђивању глечера види доказ постојања бога, и тежи томе да поступак замрзавања примени и у свом животу, како би себи доказала да је одана господу. Ипак, у њеном последњем писму Шањију, које добијамо на увид, сазнајемо да, суочена са глечером она схвата: „Тај снијег, стар миленијум љета, изблиза је жут и крт, попут лешине. Узликује трулим француским сиревима, у чијем смраду уживај обијесни. Пун је црва, да ми се згадило.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 272) Сусрет са ледом омогућава јој и неосвешћени сусрет са сопственим унутрашњим стањем, али о томе ћемо више говорити касније у раду. За сада је битно истаћи да је вода у облику леда присутна у Душичином случају јер се она штити од живота, избегава кретање и промене, тежећи томе да од себе створи узвишено биће одано богу. Међутим, стагнација одводи у неминовно труљење, а оно што из далека делује као савршена лепота, изнутра је изједено црвима, што нас наводи на закључак да не постоји начин да се живот заустави, а да се, притом, не оштети.

Коначно, Славољуб, унук коме се Ержабет обраћа у уводном поглављу, инсистирајући на томе да се он скраси, у свом лутању одлучује да уложи велики део свог и очевог новца у клуб Дискоболос, који је смештен на води и креће се као шлеп, попут оног бабиног и дединог на коме је као дечак проводио време.

исповести стрицу Шањију, она и несвесно формира своје мученичко житије, али је оно неодрживо у свету у коме постоји. До обрушавања долази на крају када Душица стиже до тачке где би требало да се сусретне са богом и открива да се надала нечему што не постоји. Ипак, значајна је веза између сведочења и мучења која је етимолошка. У изворном облику, реч мученик значи сведок. На сличан начин као што су апостоли директно посведочили Христовом страдању, мученици својим личним страдањем проживљавају изнова Његов чин. На овај начин посматрано, мученик омогућава да се Христова жртва понавља, чиме није жива само у сећању и предању већ ствара и нове очевице. Упоредити са закључком који износи Френд: „[...] јер се употреба овог посебног термина да се окарактеришу они који добровољно умиру за веру јавила да нагласи широки семантички опсег саме речи па су, на пример, једнако као што су апостоли били очевице Христовог васкрсења, и мученици бивали есхатолошки сведоци његовог скорог повратка.“ (Превод је наш.) „[...] for the use of this particular term to characterize those who willingly died for the faith has been to emphasize the wide semantic range of the word so, for example, just as the apostles had been eye-witnesses to the resurrection of Christ, so the martyrs were the eschatological witnesses of Christ's imminent return.“ (FRIEND 1967: 65) Међутим, када на крају не може да посведочи постојање бога, Душица остаје без речи јер губи упориште у улози мученика коју је на себе преузела.

Славољуб о сличности не размишља, али несвесно настоји да уновчи познато искуство како би зарадио. На сличан начин поступаће и са музиком. Циљ његовог преживљавања, ако се код њега може говорити о циљу живота, јесте да задовољи своје потребе за слободом. Зато ће Славољуб, пошто схвати да га клуб везује, јер отац Адам покушава да га уцени тиме што новац за пројекат не жели да му да све док се не ожени, одлучити да побегне. Једини циљ за њега поново, након бега, постаје не одржање, већ избегавање система кроз сопствено ишчезнуће, које он третира као пут у апсолутну слободу. То ће се откривати и раније, кроз стална бекства од очекиваних образаца понашања и откривање сексуалне жеље у којима доминира потреба за аналним сексом – као, како он то тумачи, видом изливања себе, *кроз сперму, у ништавило, у неплодну клоаку тела.*

У одломку из песме Раше Ливаде, који се налази на почетку романа као мото и смерница у разумевању дела у целини, па, самим тим, и свих исповести од ког је оно саздано, стоји:

*Ту одавно плутају мрцине,
Тела,
Оних које сам некада волео:
Ууљу,
Међу црвеним-свињским-лобањама
Обрубљена пеном-сировог-сапуна,
(Трске пробиле леђа, дорасле ветру).
Скорењених-шупљих чељусту,
Укочено-забезекнутих,
Из којих је једним пољупцем
Исисана сва прошлост-и-будућност.*

Овде су дате основне слике које ће се даље развијати у роману: плутање, тела, гађење и смртоносна страст која празни од времена. Важно је истаћи реч „плутају“ уведену одмах у првом цитираном стиху. Она упућује на то да је код плутајућег тела „одавно“ укинута пружање отпора току. Тела некада вољених крећу се помешана са свињским лобањама. Некадашња љубав тако се спарује са остацима клања, бива упрљана гадостима које произлазе из пролазности, пошто би клање представљало финални стадијум живота свиње. Након насилне смрти

коју свиња доживљава, од ње преостаје лобања, прави се сапун, а њене чељусти остају „укочено-забезекнуте“ јер је смрт, као што то увек бива, дошла неочекивано.

Пољубац што исисава „прошлост-и-будућност“, повезане цртицама у јединствену целину, која образује живот, а које, након тог пољупца, више нема, јесте пољубац смрти. Смрт тако постаје она страст која празни од времена, и прошлог и будућег. Питање је и да ли почетни прилог „ту“ треба третирати као одређење места или одређење времена. Могуће је да је најбоље решење да се разуме као оба. „Ту“ може означавати место у простору у коме плута смешано искуство љубави, гађења и смрти, али је мало вероватно да такво место постоји у конкретном физичком простору. Оно, стога, може да означава превасходно тачку у времену, а, ако се тако чита, „ту“ постаје простор сећања и искуства.

Роман је, као што је речено, осмишљен као мозаик састављен од шест исповести. Оне се надовезују једна на другу тако да свака исповест покрије и делић приче након завршетка претходне. Уз то, променом наратора, понуђена је и другачија перспектива за сагледавање раније поменутих догађаја. Стил приповедања и начин изношења животних прича ликова се разликују. У питању јесу исповести, али су оне дате у различитим облицима. Ержабет критикује унука, опомиње га и прича му своју животну причу да би га навела да се ожени и избегне самоћу. Шањи се на исти начин, усмено, обраћа Боривоју, казујући му о својој прељуби. Боривоје се Адаму исповеда, али како његова исповест обилује подворавачким клишеима и стилем који наликује писаном (укључујући и уобичајени почетак „Драги брате“) није сигурно да ли је она део усменог разговора у коме Боривоје пред Адамом стоји као пред судијом, или брату шаље писмо да се оправда за свој поступак.

Душичина исповест Шањију дата је у епистоларној форми. Изостављени су Шањијеви одговори, али се на основу њених писама они могу претпоставити. Душица једина има саговорника који прати шта му она говори и поставља јој

питања, али Шањи, након што је већ рекао шта је имао да каже о себи (и то вероватно у редукованом облику у коме је, да би се прилагодио Душици, избегавао за себе централни проблем тела и страсти), у датој преписци је само у улози слушаоца који показује интересовање за оно што чује/чита.

Славољуб разговор обавља телефоном. Он свом стрицу Велимиру говори о свом животу и бекствима, као и сталној тежњи ка слободи. Док су Душичине емоције биле у складу са очекиваном формом писма, те је она бележила своје утиске као изразито поетизоване и пречишћене доживљаје стварности, сличне онима присутним у епистоларним романима с краја 18. века, а идеје су јој блиске барокном виђењу света (о чему ће још бити речи), Славољуб се изражава као модерни човек ослобођен било каквих идеала. Он понавља Велимиру да није битно ко плаћа телефон, стрицу се подсмева, говори шта се не би смело рећи јавно, чак и када се Велимир плаши прислушкивања.

Разговор телефоном представља врхунац модерног отуђења јер се поништава и било какав материјални доказ да се комуникација одиграла (који постоји код писама) и физички контакт у коме се људи гледају. Неугрожен и из даљине, Славољуб се стрицу обраћа речима које су скупе, али њих плаћа неко други. Речи су скупе јер расте растојање између саговорника. Коначно, Славољуб жели да користи речи, а да не буде у опасности да се суочи са њиховим ефектом. Телефонска комуникација поспешује илузију изливања у ништавило и омогућава дистанцирање у коме човек не мора да се носи са последицама онога што изговори. Славољуб је, притом, увек онај који зове Велимира, тако да сам контролише ток разговора.

Коначно, када Сима разговара са Ержабет у завршном поглављу, требало би да се успоставља блискост која је током Славољубове исповести сасвим прекинута. Међутим, довођење супружника у физичку близину не помаже да се они разумеју. Ержабет не одговара на Симинова питања и предлоге, тако да он до жене не успева да допре и измоли опроштај за своју омиљену снаху, Горицу.

Разговор између брачног пара је екстремно једносмеран и служи као потврда чињенице да је Ержабет глава породице, богиња коју Сима настоји да умилостиви.

Растојање које постоји између свих саговорника само је огољено у Славољубовом поглављу и, парадоксално, иако делује као да његов и Велимиров разговор представља врхунац отуђености, то није случај. Упркос томе што, изузевши две реплике, ми не чујемо Вељин глас, наслућујемо да они, за разлику од свих осталих ликова, воде дијалог. Иако се подсмева стрицу који изненада, пошто га је жена напустила, показује слабости које Славољуб не очекује да види, он Вељу слуша. Близкост два човека проузрокована је наклоношћу коју Славољуб осећа према стрицу склоном алкохолизму и испитивању друштвено наметнутих граница.

Сви разговори који се у роману воде јесу разговори о телу и страсти. Тело се, ако узмемо у обзир ставове свих приповедача, креће од извора гађења до извора задовољства, а већина њих се задржава амбивалентан однос према телесности, који укључује обе наведене крајности. Тела која плутају, уведена на почетку стиховима Раше Ливаде, јесу тела утопљена у време, препуштена страстима које их изједају и разграђују. Размишљање о телесности изнето у исповестима представља један вид „преговора са временом“ за којим посежу јунаци. У *Предговору* своје студије *Reading for the Plot*, Питер Брукс покушава да наративни текст повеже са животом, са људским постојањем, са феноменом протицања времена:

Наратив је једна од великих категорија или система разумевања којом се користимо у својим преговорима са реалношћу, у конкретном случају наратив преговара са проблемом временитости: човековом везаношћу за време, његовом свешћу о сопственом постојању у границама смртности.²⁴

²⁴ „Narrative is one of the large categories or systems of understanding that we use in our negotiations with reality, specifically, in the case of narrative, with the problem of temporality: man's time-boundedness, his consciousness of existence within the limits of mortality.” (BROOKS 1992: XI)

Свака испод сукње иста

Идеју о идентичности свих жена уводи мајка Првановића, Ержабет. Како је њен главни циљ одржање породице и умножавање потомака, јасно је да њена основна идеја да мушкарац нема разлога да једну жену мења другом докле год она обавља своју функцију. Она центар женскости пребацује у простор испод сукње, чиме индиректно сугерише да је главни циљ сваке жене да роди дете. Усмерена искључиво на репродуктивне и биолошке аспекте женског тела, Ержабет занемарује постојање индивидуализоване страсти и сексуалног уживања као узрока могуће жеље за другим бићем.

Једина жеља коју Ержабет има и за себе и за своје потомке јесте да не дочека смрт сама. Она страст, као могућу покретачку жељу, замењује жудњом за физичким присуством некога у простору где се и она сама налази. Она не помиње стапање и срстање, јер њој није битно испитивање граница између два тела и бића, већ присуство другог у тренутку када се човек приближи смрти као финалној граници свог постојања. Зато ће унука Славољуба саветовати да се жени како би избегао самоћу:

Није човек да је сам, јер да је друкчије, свако би био сам. 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; само животиња тако одлази на оно свет [...] (ПАВЛОВИЋ 1993: 10)

Њен поглед на човеков живот подразумева постојање бога као бића које контролише свет и прави разлику између човека и животиње, пружајући овом првом памет и срце. У таквој визији света, људско биће има одређено место и одређени пут. Ако је само за бога самоћа, то значи да се, у покушају неког човека да очува сопствену самоћу, открива или нељудска, животињска природа или неконтролисана гордост онога који би се радо изједначио са богом.

Жеља да се избегне самоћа мотивисана је трауматичним искуством изазваним смрћу оца, кога је пронашла тек данима након што је умро, заборављеног од света, затвореног у кући, како га једу црви:

А кад допутовала јесам у Сатараш, ја капија на кућа од мој отац затекла закључано! Звонила, лупала, уплашила се: нико не отвара! Мој најстарији син Петар са раме пробило капија, 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 пно са црв. Усмрдело већ било, распало се, и лежао Ђула у кухињи, на циглан патос, поред угасла фуруна... (ПАВЛОВИЋ 1993: 16-17)

Она занемарује чињеницу да сваки човек на крају ипак умире сам, јер границу између живота и смрти не може прећи у пратњи другог. Али, треба разумети да, страхујући од самоће, она заправо превасходно страхује од тишине. Из тог разлога око себе окупља децу и унуке да би се подсетила да је живот свуда око ње – јер док има звука има и живота. Чак и након умирања, њој је неопходно да постоји неко ко ће знати за смрт огласити је. Неко мора да буде ту да би човека ожалио и испратио. Ово је део система у чије одржање Ержабет чврсто верује. За њу не постоји други животни циљ осим очувања породице, без које је, у складу са тим уверењем, човек ништа: „Ал' без породица, и деца, не може човек, не, не може! Ружно живиш сам, без ико поред тебе... Погледаш себе у огледало, Славољуб: шта видиш? Једно велико необријано ништа! Без кућа, без деца, без фамилија!“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 17)

Иако немају кућу на стабилној подлози, а Симини патенти су, како је на почетку свог говора казала: „сам штета и губитак“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 9), они, као пар, ипак нису постали ништа, јер имају своју породицу и потомке. Ержабет користи свој ауторитет велике мајке да контролише и усмерава потомство, наводећи их да, по сваку цену, одржавају своје породичне односе. Њене мисли су константно усмерене ка крају живота и ка питању како умрети, а да та смрт има смисла. Зато и опомиње унука: „Једно је да почнеш живот, а друго завршиш га!“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 11) Циљ јој је да онемогући понављање модела бесмисленог

умирања у самоћи. Одакле долази њена власт над породицом? Отуда што њен статус мајке сви цене – она је родила петоро мушке деце и сваком од синова усадила своје ставове о нужном очувању сопствене породице, што је превасходно оставило трага на најстаријег, Адама.

Идеја о одржању Првановића као фамилије је, притом, што ћемо сазнати током читања романа, заснована на лажи. Њен најстарији син Адам преузео је „титулу“ најстаријег, након што је због жене Руже убио свог полубрата Петра. Славољуб, који је крштен као Адамов син, то може, али и не мора бити. Може бити и син убијеног Петра или неког од многобројних успутних Ружних љубавника. Шањијев брак распада се и он, у недостатку другог избора и под притиском брата Адама и мајке Ержабет, одлучује да се врати својој жени. Боривоје машта о жени свог наводног пријатеља Панча. Душица, која се заклања од живота, па са те позиције и не може да га разуме, јер избегава да погреша, диви се својој баки Ержабет због система који успоставља и доследно одржава. Браћа се међусобно не воле – Адаму се додворавају јер има новац, али се он ни за кога од њих не брине нити им помаже. Боривоје не разуме Шањија, а слуша га док му се поверава, Адамове реакције и не откривамо. У сплету лицемерних односа, зарад чијег одржања је Ержабет спремна све да жртвује, њој проблем представља једино Горица, жена Велимира, блудног сина који поступа онако како сам жели, пије и разара свој живот.

Разлог зашто Ержабет не трпи Горицу, о чему Сима говори у последњем поглављу, можемо пронаћи у томе што она није родила децу. Иако знају да је Велимир узрок тога што са те стране немају наследника, Ержабет своју мржњу усмерава ка снаји. Велимир, који постоји ван њене контроле, не може бити предмет мржње јер би се онда урушила стабилност у оквиру породичног система вредности. Грешка, која се не може исправити, мора бити у ономе ко је изван породице. Изједначавајући све жене, Ержабет саму себе измешта из позиције жене – она је за себе освојила позицију мајке. У патријархалном

друштву, удата жена има две основне улоге – да буде домаћица и мајка. Неиспуњавање једне од те две улоге може довести до санкционисања од стране друштва. Презир може потицати и од других жена које су своју „улогу“ оствариле. Улога домаћице је, наравно, споља гледано, мање важна од улоге мајке. Ни Боривојева ни Адамова жена нису домаћице, али су мајке. Горица јесте домаћица, али је то не ослобађа од Ержине мржње.

Да бисмо разумели Ержабетину улогу, пожељно је сместити дешавања у роману у конкретни социјално-историјски контекст који аутор свакако има у виду. Иако развод брака, након рата, постаје много чешћа појава (највећи број развода дешава се у Београду), на селима се и даље одржава настојање да се бракови очувају, чак и онда када су лоши, услед чега је проценат разведених бракова ван урбаних подручја знатно нижи. Економска ситуација се значајно погоршала за време рата, па је и ово један од главних узрочника епидемије развода бракова која је тада избила. (МАРКОВИЋ 2007: 109) На основу овога могло би се закључити да се бракови прекидају онда када се укине свака удобност коју они омогућавају. Пресудни утицај на њихово раскидање немају односи између супружника, већ економска стабилност. Брак као заједница тако се открива као друштвени конструкт у коме су романтичне тенденције укинуте или изразито сведене – он треба да обезбеди лакши опстанак појединаца који се у њему уједињују. Ако је то онемогућено, њихови односи се раскидају. Ержабет, као жена формирана у патријархалном друштву, инсистира на томе да се брак по сваку цену мора очувати, али само под условом да он има очекиваног смисла – продужетак породице у виду деце.

Иако инсистира на биолошкој, репродуктивној функцији жене, Ержабет занемарује било какве аспекте телесности. То се открива већ у њеној, више пута понављаној истини – „свака испод сукње иста“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 17, 22). Простор „испод сукње“ свесно је замагљен, скривен и недоречен. Заузевши позицију блиску мушкој, она просуђује о постојању различитих жена,

изједначавајући их све својим коментаром. Она на тај начин постаје жена која унижава женскост, постајући тако не само производ већ и носилац патријархалног система. (Упоредити: BARDO 1993: 29) Њен однос према телу не почива ни на гађењу нити на уживању, већ на равнодушности. За Ержабет је тело машина која треба да произведе потомке. Она говори о избегавању самоће, али самоћа се, у њеном систему вредности, не избегава проналажањем одговарајућег партнера већ онога са којим ће засновати породицу, јер за њу то је једино што некога може чинити одговарајућим. Не постоје критеријуми попут привлачности или љубави које би требало задовољити. Њено размишљање је једноставно – без породице човек је ништа, тек са породицом јесте нешто. Оно на шта Ержабет не рачуна јесте да Славољуб, коме жели да пренесе своју животну мудрост и натера га да се ожени и изроди децу, заправо и чезне за ништавилом.

Између гађења и страсти – задах тела за којим се жуди

Почетна позиција јунака и приповедача Шањија у поглављу *Риба од рибе смрди* јесте позиција кајања. Питање које одмах морамо поставити јесте да ли уопште можемо говорити о кајању онда када неко жели да исправи своју грешку само зато што више нема другог избора. Да бисмо се бавили кајањем, морала би постојати свест јунака о томе да је оно што је учињено било (по)грешно. Овде су јунак суочава са незадовољством јер су последице поступка довеле до жеље за применом другачијег решења, уместо оног које је примењено. Након што чини прељубу, Шањи се, што можемо уочити ако се удубимо у све што казује, не каје због самог чина, већ зато што је остао сам, а љубавница Оља га је оставила и нестала. Према томе, од самог почетка, Шањи не жуди за ослобођењем од друштвене улоге мужа и оца, он само жели да себи омогући излет у слободу и привремено промени жену која задовољава његове сексуалне потребе. Након што га супруга оставља, он ће, тежећи томе да остане у утврђеној структури, покушати да љубавницу постави на место које је жена напустила, али у томе

неће успети. Шањи жели да остане у неутралној позицији тако што ће прекорачити границу прихватљивог понашања, али неће допустити да се за то сазна.

Шањи од почетка не слуша саговорника, јер га у томе спречава изразити егоцентризам и потреба да сас сваким подели сопствену причу. Можда му се ово не може замерити као атипична карактеристика која га одваја од осталих јунака романа. Сваки од ликова поступа на исти начин док се исповеда, што је последица тога што свако од њих једино себе доживљава као субјекат, док су за њих сви остали објекти, било да су то у оквиру приче или у самом чину приповедања.²⁵ Овде не мислимо на доживљавање сопства унутар приче, за које смо већ приметили да, услед временске дистанце, није потпуно субјективно, већ на доживљај себе у тренутку приповедања. Шањи говори брату близанцу: „Ти уживаш; теби је лако: извукао си се, оставио Београд, побегао у Врановац, пресекао засвагда, и сад живиш као бубрег у лоју, а ја – ја немам куд!“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 21) Њему је важно да истакне то да своју исповест износи из положаја у коме нема ништа. Он се не упоређује само са Боривојем већ и са осталом браћом, при чему се суочавамо и са кратким прегледом породичног стања које износи. Сазнајемо да се Велимир/Веља напија „што му Горица нема деце“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 23), да га Горица подноси, да Адам има „своју муку: Ружу“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 23), а затим Шањи и прецизније дефинише карактер свог најстаријег брата, упоређујући га са мајком Ержабет:

Пун је лове као Сава песка, али не да ни цвоњка. Не зато што не може од ње. Већ што неће. Од свију нас он је једини на кеву. Највише и личи на Ержабет. Једини он уме да стисне зубе као она. Да ћути и трпи. И никога да не окривљује за свој удес.

Али и да остане глув на туђу кукњаву.

Тврд на муку другог као и на своју... (ПАВЛОВИЋ 1993: 23)

²⁵ Упоредити са: „Za mene je drugi čovek sav u objektu, i njegovo ja je za mene samo objekat.“ (ВАНТИН 1991: 41)

Адам је значајна фигура јер, од све браће, једино његов глас нећемо уопште чути у роману. О Вељиним осећањима моћи ћемо да закључимо кроз његов разговор са Славољубом, пратећи Славољубове реакције на оно што је Велимир рекао. Од Адамове унутрашње мотивације не открива се готово ништа. Он остаје недоступан у свом ћутању и, као такав, подложен је различитим тумачењима. Шањи о најстаријем брату каже: „Наш брат. А као туђинац. Јер никад није био као ми. Никад душеван. Већ опрезан. Затворен. Повучен у себе. И теби и мени, брацо, стран. Не зато што смо ти и ја близанци и везани један за другог; не.“ Шањи истиче како ни Веља не разуме Адама, али чак и он види да је шкртица. Након што разруши Славољубову свадбу, Боривоје се извињава Адаму и говори му како њега поштује највише од целе породице, чак и од мајке Ержабет: „Уважавам те више и од њу, из разлога тога што у нашу фамилију ники се није усрећио с тежи живот од теб, и ники се није у тај живот напатио кој ти, брате Адаме.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 129)

У разговору са Адамом сви су срдачни и показују дивљење, осим Веље који га директно пита: „Што бре толико грабиш? Шта ће ти?“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 24) Разлог из ког настоје да му се додворе може се претпоставити, они одлучују да око њега гравитирају јер има новца, који му даје могућност да спроводи своју моћ над остатком породице. (Упоредити: FOUCAULT 2000: 342) Велимир ће, управо зато што њега новац не занима, једини моћи да одбруси Адаму јер Адам нема начин да га учини зависним од сопствене добре воље и финансијских средстава. Насупрот томе, Шањи очекује материјалну подршку од брата, иако страхује да је неће добити; док Боривоје истиче Адамову сналажљивост и способност стицања богатства. О тешком животу најстаријег брата сви говоре као о проклетству које није он сам одабрао, већ га је Ружа изазвала. Уз то, свесно бирају да забораве да је он отео жену свом полубрату, а потом га и убио.

Изокретањем истине, најстарији брат Адам у породичној митологији постаје мученик без кривице. Он је жртва жене која је демонизирана, али опет

се, чак и у том односу у коме он, следећи је, тоне у грех, као његова врлина истиче то што је сачувао брак и кућу. Адам, овако схваћен, наликује библијском Адаму, кога жена одводи у пропаст, али се он одржава упркос томе. Овде можемо уочити иронизацију свих оних значења које отвара симболички потенцијал његовог имена – Адам постаје први од свих људи (CHEVALIER – GHEERBRANT 1989: 2-4) не зато што је први настао већ убиством брата Петра. Ипак, браћа га ослобађају одговорности и, након што првенство које није стекао рођењем насилно задобија, он га задржава помоћу новца. Чини се чак да му лакше опраштају братоубиство него финансијску надмоћ. Могућност за фалсификовано тумачење отвара Ержабетин поглед на свет који је она пренела на своју децу – човек треба да стекне кућу и да заснује породицу. Пошто је задата форма задовољена, начин на који је она остварена потпуно се занемарује. Тек из позиције млађих генерација, Душице и Славољуба, наслутиће се Адамова суровост, али и ограниченост. Као бивши полицајац, Адам ужива у моћи коју спроводи над осталим јунацима. О овим „полицијским“ особеностима говори и Славољуб, критикујући оца. (ПАВЛОВИЋ 1993: 285)

Његова моћ заснована је на поседовању новца, коме сви у породици теже, али га не могу имати. Адаму је неопходно да покаже све што му припада – новац, жену коју је, упркос свему, ипак задржао уз себе, сина којег жени, јер ван површне слике коју нуди свету, Адам нема ништа. Чак се ни за сина не може поуздано тврдити да је његов. Адам ипак, на неки начин, страда, он је жртва привлачности туђег тела. Адамова фасцинација Ружом, чије ефекте посматрамо само споља јер немамо његову исповест, већ сусрет пратимо из перспективе Ружине ћерке Душице, открива његову опијеност полубратовљевом женом коју пред собом види: „Али он са ње није скидао очи, као да је се не може нагледати.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 226)

Опсесија чула вида

Занимљиво је истаћи да је Адам који види предмет своје жудње, а онда и агресивно дела да би га задобио, пребачен у пасивну позицију, Ружа, са друге стране, активно заводи својом појавом. Овакво извртање улога које су традиционалне у патријархалном друштву, где је жена представљена као пасивни трпилац мушкарчеве активности (Упоредити: BORDO 1993: 13), јавља се као покушај правдања Адамових поступака. Жени се признаје активна улога у вођењу ка злу и греху. У оба случаја занемарује се чињеница да је овај однос динамичан и захтева обострану активност – онај који заводи не успева у томе без активности и пристанка онога који бива заведен.

Немогућност одвајања погледа представља први корак ка потонућу у опсесију телом. Поглед подразумева и потребу која га прати да се оно што се види опипа, да се додирне и да се тим чином човек увери у постојање предмета опажања. (ЕПШТЕЈН 2009: 35, 66) Осећање привлачности мења поглед на свет, што се може видети и из Шањијевог примера. Он Велинку више не може гледати исто од тренутка када је почео да посматра Ољино, за њега заводљиво, тело. Из тога што браћа све време говоре о Адаму као о некоме ко се намучио, јасно је да они у женама виде узрок своје муке. Шањи ће одбити да директно пребаци кривицу на Ољу, али ће све време наглашавати то како се она игра њиме.

Тек пошто се са гледања пређе на задовољење осталих чула, долази до физичког мешања два тела. Пошто се растојање смањује и почетно гледање се трансформише у мирисање и пипање, страст која изнутра разара човека добија и свој специфичан задах, потекао од тела жељеног бића, који се преноси на тело онога који жели:

Ја сам имао Ољу!

Чуј мене: *имао?!...* Да, човеку се тако само причињава, док тоне у несвест, опијен мирисом забрањеног воћа. Е, али ту лежи зец! Тај мирис и Велинка носи у својим ноздрвама, зато јој се и дан-данас око уста усеку боре. Зато ме, кад год дођем по ћеркице, гледа укочено. [...] Извесно је: ја сам за њу

мртав. Као и некадашња наша љубав. Угасла истог трена када смо обоје – и ја и Велинка – осетили задах Ољиног тела... (ПАВЛОВИЋ 1993: 27)

Шањи занемарује то да је љубав између њега и Велинке, ако је икада и постојала, угасла још онда када је почео да посматра Ољу, када је она неочекивано ушла у њихов стан и „грубим, широким шакама (које јој нису пристајале уз сићушно тело као ни дубок глас)“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 31) мазала јодом колена њиховој ћерки, након што је пала на степеницама у згради. Инцидент је и изазвао почетно нагло улетање керамичарке у њихов, породични животни простор, а то што је Велинка тражила Шањију да изнад кауча постави лампу како би њихова гошћа Душица могла да чита, довело је до тога да им Оља поклони једну од својих печурка-лампи, која ће касније послужити и као повод за отпочињање преписке између Шањија и Душице.

Велинки се не допада Оља јер осећа да се изненада придобила комшиница понаша као власница њене сопствене куће, па, у складу са тим, Шањијеву жену узнемирава чак и неочекивано постављање печурка-лампе. Она казује како је керамичарка само окачила „*оно тамо*“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 34) и отишла. Неименовање и неодређеност предмета упућују на Велинкино прикривено гађење над оним што изненада види, и то у својој кући. Друга жена јој је не само ушла у простор где је она газдарица већ је у њему самоиницијативно унела измене. Велинка од почетка инстинктивно наслућује да је угрожена од стране сусетке из поткровља, посебно јер простор куће, као жена која је превасходно домаћица, изједначава са собом. (Упоредити: (BACHELARD 1994: 7) и (BEST 1995: 186)) Женска љубомора вероватно потиче и из тога што посматра сићушну, лепо грађену жену и пореди је са својим телом које се временом раскрупњало, пошто је од Жене постала примарно Мајка.

Већ при првом одласку у Ољин стан у поткровљу, Шањи има утисак да испод себе, на доњем спрату, оставља своју породицу, због чега га изненада „косну преко срца“. Без обзира на то што је тада имао разлога (печурка-лампу коју је у његовом стану оставила) да до Оље иде, он излази из лифта

„искрадајући се као лопов“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 35) Могуће је да, присећајући се пред Боривојем догађаја који су га довели у тренутну позицију, Шањи накнадно учитава осећање слутње, али је вероватније да већ тада осећа жељу према својој познаници из младости, која се враћа у његов уређени живот и уноси хаос. Док се пење ка њеном стану, он размишља како је можда касно за посете, но, упркос томе, закључује: „али одолети, брацо, нисам могао па то ти је.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 34) Пењање на највиши спрат и остављање породице у нижем делу зграде означава један вид уздизања над свакодневним и блиским реалном стању ствари, над оним што је „приземније“ и познато. Уздизање је праћено Шањијевом каснијом еректилном реакцијом, чак је и њен директни изазивач.

У Ољином стану потврђује се да Шањијева фасцинација керамичарком полази од посматрања: „У том огромном простору претрпаном предметима од керамике изгледала је мала као лутка. Гледао сам је непрекидно.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 36) Она је првенствено опсесија његовог чула вида. Шањи посматра Ољу исто као и Адам Ружу, он не може да је се нагледа. На овом месту, погодно је да се сетимо питања које Јан Кулијану поставља у својој студији *Ерос и магија у ренесанси*, парафразирајући песника Ђакома да Лентина: „Како жена која је тако велика пенетрира у моје очи које су тако мале?“ (Превод је наш. COULIANO 1987: 22) За нас је овде значајна употреба глагола „пенетрирати“ јер се жена онда поставља као активни учесник односа, који изазива жељу у свом посматрачу тиме што пенетрира у његов орган чула вида. Чак и таква ситна жена, попут Оље, неописиво је већа од очију мушкарца у које продире. На овај начин, готово да се успоставља равнотежа између женске и мушке пенетрације. Жена пенетрира док однос остаје у домену чула вида, а ситуација се окреће у мушку корист када се уђе у подручје чула додира. У овом конкретном случају, чак ће и сексуална пенетрација у великој мери бити онемогућена јер ће керамичарка својим шиљатим телом, које пружа отпор доминацији, изнова пробадати Шањија, чиме ће његове границе бити нападнуте, гуране ка унутра, чак и онда када би требало, за њега као мушкарца, током коитуса, да се померају ка

споља.²⁶ Али о томе ћемо више говорити када приступимо тумачењу њиховог полног општења.

Другачији поглед на овај феномен нуде феминистичке критичарке. У значајном тексту Лоре Малви *Visual pleasure and narrative cinema*, првобитно објављеном у магазину *Screen*, ауторка се бави проблематизовањем скопофилије, уживања у посматрању других, свођењу других на објекте свог задвољства и воајеризма, који води до идентификације са оним што се тајно надгледа. Како она истиче, објекат посматрања је углавном жена, а поглед који жену објективизује јесте „мушки поглед“. (MULVEY 1999: 808) Холивуд претежно користи манипулацију визуелним задовољствима (MULVEY 1999: 805) како би публику везао за екран тиме што у њима изазива уживање. Пошто ово имамо у виду, тешко би се могло рећи да Павловић у холивудском маниру жели да својим гледаоцима обезбеди уживање, он, како сам каже, сматра да филм треба да мучи. Ово се постиже тиме што сексуалност код њега није идеализована и јунаци нису холивудски „лепи“. Ако бисмо покушали да замислимо Ољу на филму, морали бисмо да видимо и гротескне елементе њене телесности – првенствено њене шаке.²⁷ Чак је и позиција субјекат-објекат, као што смо истакли, нестабилна. Истина је да усвајамо „мушки поглед“, али не треба изгубити из вида да је то поглед који не разуме оно што посматра и што претвара у објекат. Управо тиме што остаје у подручју несхватљивог омогућава се изокретање игре и изненађење. Мушки посматрач бива поражен несагледивим елементима посматраног. На тај начин мења се однос између пасивног и активног субјекта. Не продире онај који гледа у виђено, јер он остаје

²⁶ Овде се можемо осврнути на дефинисање односа између мушког и женског на коме инсистира Едгар Морен: „[...] svaki pol nosi u sebi ne samo hormon već i zakržljala fiziološka svojstva drugog pola što znači da u muškarcu ima zakržljale i pritajene ženskosti i obrnuto.“ (MOREN 1979b: 193) Моренова идеја потврђује флуидност границе између традиционално схваћених полова.

²⁷ Обратити пажњу на Кајзереве запажање: „[...] гротескно је управо тај неразрешиви, неугодни и недопустиви контраст. Има нечег дијаболичног у томе када се обелодањују и разоткривају такве истовремености које се не дају објединити.“ (КАЈЗЕР 2004: 77)

да блуди погледом по површини, а продирање иде у супротном смеру – од очију посматрача, у његову свест.

У овом посматрању без дотицања, постоји значајан удео воајерског. У једном интервјуу сам Павловић казује: „Voajerizam je potvrda ljudske samoće. To je pasivno doticanje života [...]“ (PAVLOVIĆ 2001: 107) Шањи јесте био усамљен и зато је покушао да се измести из своје позиције, али ситуација са воајеризмом као потврдом самоће биће још екстремнија у случају Шањијевог слушаоца и брата Боривоја, што ћемо накнадно сазнати из његове приче. Он ће, за разлику од Шањија, одбити да прекорачи границу пасивности. Тако ће барем поступити књижевна верзија Бориног лика. У филму ће он из позиције воајера прећи у позицију учесника. Ово је условљено и жељеним ефектом филма. Филм у основи не жели да створи сведока, већ „свесног посматрача“. (KRACAUER 1992: 258) Буђење ове свести је немогуће ако на платну не постоји акција. У филму се догађаји не могу одиграти само на вербалном нивоу, као што је то у књижевности случај, а да гледалац буде, притом, укључен у унутрашња превирања у лику. Он их мора видети да би их доживео. Свест којој он тежи првенствено је самосвест до које може доћи кроз воајерску идентификацију. Како Едгар Морин запажа, филмски свет тек уз лично учешће гледаоца постаје стваран. (MORIN 2005: 148)

Ипак, није само о томе реч. Питер Брукс излаже мишљење како туђе (или њихово сопствено) тело представља у модерној књижевности један од главних циљева јунака, оно што им, ако га освоје, може дати значење. Пут ка знању води преко гледања. Да бисмо некада могли сазнати, прво морамо видети. Наглашено посматрање тела, уз присуство еротских жеља, проистиче из забране додиривања. (BROOKS 1993: 8-11) Додајемо – неретко вид мора следити и додир као начин уверавања. Ми верујемо да нас очи могу варати, као и сва остала чула, али додир прави границу, он открива реалност. (ЕПШТЕЈН 2009: 35) Чак и Аристотел одређује чуло додира као оно што човека издваја: што га чини

најпааметнијим од свих животиња: „U ostalim osjetima čovjek zaostaje za mnogim životinjama, a što se tiče opipa mnogo se od ostalih osobito ističe. Zato je i najpaametniji od živih bića.“ (ARISTOTEL 1996: 55)

Занимљиво је приметити да Шањија фасцинира то што је Ољино тело ситно. Ово је разумљиво када се керамичарка стави у исти контекст са Велинком, коју он другачије посматра већ од те вечери. Мајка његове деце је крупна и њено тело му је познато у својој ширини и облости. Оно не би требало да му је познато само у том завршном, увећаном облику, јер се раскрупњало током година које су провели заједно, али он то није ни приметио све до тренутка у ком почне да је пореди са бившом познаницом. Вративши се од Оље, он Велинку, док сређује кухињу, гледа као неку другу, непознату жену:

А мени поглед лута по њеним листовима и тешким бутинама што јој провирују испод спаваћице. Видех да је испод спаваћице гола – дрхтури јој гуза испред самог мог носа. И ја, брацо, наједном полудех. Као да сам је први пут у животу угледао голу. Не знам шта ми би. (ПАВЛОВИЋ 1993: 38)

Разлог за онеобичавање жениног тела и изненадно буђење страсти, Шањи не проналази одмах јер не жели себи да призна да га је сусрет са керамичарком сексуално узбудио, све док се у тренутку врхунца пред његовим очима изненадно не појави „сићушна глава Оље Шупут“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 39) Преклапање две жене, једне која је телесно присутна и друге, чије тело домаштава и за којом притајено жуди, јавља се већ на овом месту јер Шањи не може да се одлучи: „И тад, умирући од сласти какву никад нисам доживео, ја, брацане, не сврших у Велинку (иако сам на крилу стезао њено тело). Већ у – Ољу...“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 39) Искуство до тада недоживљене страсти сучељава се са мишљу о греху, јер у овом моменту Шањијев грех још постоји само као мисао, он није телесно кушан.

Ипак, то што још увек није своју жељу утолио у Ољином телу не значи да ситуација остаје непромењена. Пошто је жеља освешћена, а Велинка искоришћена као повод за њено задовољење, јер се нашла у видном пољу и била

доступна, Шањи није у стању да се врати на раније посматрање своје жене. Након што је првобитно поглед на Велинку измењен новом страшћу, коју није сама проузроковала, иако о томе ништа не зна, сви наредни погледи на њу су, такође, измењени:

[...] поглед заустављам на Велинкином телу. Не на њој. Него баш на њеном телу. Тако је некако видим. Раздвојену. Учини ми се: нема је. Нема њене душе – као да је, не дај боже, умрла. И ово, што гледам, није више она, већ само њена љуска... – па зверам у то непомично трупло што се јасно оцртава испод чаршава којим је, због врућине, покривена само преко крста. И, чисто уплашен таквим осећањем, ја панично хоћу да је опет нађем. Да је саставим и оживим. (ПАВЛОВИЋ 1993: 39)

Шањијев утисак да се Велинка одваја од сопственог тела заправо упућује на његово одвајање од ње. Пошто схвата да га њено тело не привлачи, он више у њој не види ништа јер не може да пронађе њену душу. Мртвило за које осећа да од ње долази открива да он мисли како ју је сам убио, те зато покушава да је поново састави. То је немогуће јер је слику своје жене у сопственој свести неповратно разбио укључивањем елемената Ољиног тела и лица. Шањија код керамичарке највише привлачи то што је затегнута и изгледа као девојчица, наспрот Велинки чије мекано тело у њему више не буду жељу.

Када вече након дезинтегрисања Велинкиног тела, затиче Ољу испред свог аутомобила, примећује како је: „Сићушна као девојчурак од петнаестак годинаца. У лакој хаљини на цветиће, са дубоким изрезом на леђима и око врата.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 40) Фасцинација њеним младалачким изгледом највероватније нема везе са потиснутим перверзним жељама према младим девојкама. Пре би се могло рећи да је она производ потребе да кроз додир са Ољом поништи искуство живљења и утрошено време. Шањи је керамичарку упознао у младости и, када је први пут види у свом стану, прво се сећа сусрета са њом у прошлом времену. Оља му враћа почетну, младалачку фасцинацију откривањем тела. Она делује неистрошено (неизмењено) животом, па самим тим, у њему ствара илузију да све тек почиње. Велинка, са друге стране, расте и

постаје све крупнија, јер се остаци времена на њој таложе, што у њему изазива негативну реакцију јер тај вишак тела (времена) гуши и скрива његову жељу, коју њено тело више не може пробудити. Оно постаје сведок времена за које он изненадно схвата да је прошло и за њега.

Задах тела – прелазак границе гађења

Ипак, насупрот привидној недотакнутости временом, произведеној тиме што Ољино тело кроз време наставља да траје сићушно као у младе девојке, у њој постоје знакови искакања и неуклопљености одређених делова тела у целокупан механизам телесности, који откривају да не постоји склад између изгледа девојчице и њене праве природе. Прво, склад је нарушен њеним „великим и грубим шакама“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 42), чију непропорционалност телу Шањи већ при првом сусрету истиче. Шаке говоре о ономе што човек чини, оне су средство којим се дела, њене руке су грубе и велике, као да су претерано порасле у односу на остатак тела девојчице. Ово нас наводи да помислимо да оно што она ради није у складу са тим како изгледа. Затим, њен глас, који би требало да омогући комуникацију, неприродно је дубок у односу на тело – из ње као да говори неко друго биће које се не поклапа са оним које Шањи као посматрач види. Коначно, лежећи са керамичарком, док се још увек труди да обузда своје жеље, Шањи осећа још једну непријатност:

Искористих прилику да устанем и њу да повучем за собом. Она полете увис, као перце, и ослони се о моје груди, посрнувши. Удахнух сув мирис њене косе, али и тежак, мастан и мало слаткаст задах зноја што се лепио по раменима и по танком извијеном врату: удари ме воњ посред ноздрва. (ПАВЛОВИЋ 1993: 47)

Помешан са осталим мирисима у колима, Ољин задах изазваће код Шањија мучнину због које ће изаћи из аутомобила. Мирис је значајан као још један у низу узрочника његовог гађења. Њему се не допадају њене шаке, покушава да се отме и избегне њихов додир, нити њен глас и, коначно, ни њен мирис. Ољино тело привлачи га својим изгледом, али оно првенствено

задовољава његово чуло вида. Треба овде увести разлику између тела и плоти коју прави Михаил Епштејн:

Тело има облик, који је не само опипљив него и видљив: делови тела, величина, боја, фигура. Плот се састоји од влажности, глаткоће, тоpline, прелива – свега што доживљавамо као оно што нас додирује и милује. Ми знамо тело, видели смо га на дневном светлу – али га још нисмо упознали као плот. То плотско знање ствара се у мраку, а састоји се од осета укуса, мириса и додира. (ЕПШТЕЈН 2009: 121)

Ако у овом контексту сагледамо Шањијев однос према Ољи, схватићемо да је он пред њом згађен. Откуда онда одржавање жеље? Отуда што је она контрастно постављена у односу на Велинку – она је ново искуство. Њено понашање је неочекивано, као и њене речи. Керамичарка је готово демонизована док га заводи и приближава му се: „[...] а онда ми се упиљи у очи некаквим шупљим и почађавелим погледом, и нагло, грчевито а одлучно, као да се откида од саме себе, поклопи ме својим уснама“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 48), па затим, током пенетрације, он примећује: „Испод малих усана, сада извијених као пијавице у ружан, себичан и незасит грч, блеснуше јој овлажени зуби. Спазих. А онда ме застре тама сласног умирања.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 49) Демонско-зверске карактеристике које он опажа у својој партнерки не заустављају се на том месту: „обилазећи ме, и, пужући на коленима, онако мокра, косе слепљене са раменима и сличне клупку црних водених змија, положи главу право на мој трбух и поче да ме љуби“. Ово изненадно трансформисање њеног тела, које и иначе, због непримерених шака, делује изопачено, само је део процеса демонизовања у коме жена, доживљена као биће без коначног облика, способна за константно преображавање, гута мушкарца. (COULIANO 1987: 149)

Затим опажа како у току односа који ће наступити одмах након првог, вербализује своје потребе, бирајући речи којима ће покренути његову, али, пре свега, своју жељу: „Јеби ме, Шањи, пробураси ме тим твојим мађарским, тим усијаним ражњем [...]“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 49-50). Она користи псовке да би и

њима, као „забрањеним“ и неочекиваним речима, подстакла и задовољила своју пожуду.²⁸ У том тренутку она, из његове перспективе гледано:

[...] као у бунилу обезнањена, не престајући да врти дупенцетом, затим хаљину стрже преко главе, а мени, унакажена некаквом осветничком страшћу, раздрљи кошуљу и паде ми малим и тврдим сисама преко груди. И поче да ме уједа за врат, као вучица, све док не сврши, уз силне муке. (ПАВЛОВИЋ 1993: 50)

Упркос томе што види опасност у Ољиној страсти, јер њена жеља нема за Шањија уобичајену меру, он пристаје да у томе учествује јер се, кроз однос са њом, мења и његова дотадашња навика. Готово би се могло рећи да ужива у осећају да му све на шта је навикао измиче контроли и да се лагано креће ка самоуништењу, препуштајући се жени која је за њега разорна. Овај однос према страсти подсећа на онај који Павловић у једном интервјуу тврди да га сам негује:

[...]odnos prema erotici više imam u batajevskom smislu, kroz osećaj da je to jedna sila koja, da čovek nije svesno biće, ne bi bila po njega pogubna. A seks je upravo oblast u kojoj se on najviše udaljava od sebe kao svesnog bića, u kojoj učestvuje u primicanju nečemu što je domen strave i iščeznuća. Jer to su trenuci gde dolazi do nekog čudnog raslojavanja čovekovog, u narkotičnom smislu. Мене истовремено занима а и плаши та неодољива жеђ за сексом, јер он, признати се мора, биолошки није основан. Сва бића осим човека упразњавају секс у тренуцима омеме која се догађа двапут у годину дана. То се обави без грча и без opterećenja. Али ми, а на том почивају и цивилизације, сваку своју нуђност преобраћамо у задовољство. Самим тим што уживамо, ми смо присиљени да убедимо себе да желимо да доживљај и поновимо, и тако смо svakog дана у станју да се тучамо. А то се изобличује у наркотичну ситуацију која се у основи не разликује од наркотичних ситуација до којих себе можемо довести хемијским путем. (ПАВЛОВИЋ 2001: 107-108)

Жудња за самоуништењем, која ће се недвосмислено јавити у предстојећој Славољубовој исповести, унутар Шањијеве приче се не помиње директно, али су стално присутни мотиви испражњености и смрти. Након

²⁸ Упоредити са запажањем које, поводом Де Сада, износи Иван Чоловић: „*Dolmanse poučava mladu Evgeniju da je u zadovoljstvima razvrata 'bitno izgovarati jake i prljave reči... ukrasiti ih najraskošnijim izrazima, one treba što više da skandalizuju.*“ (ČOLOVIĆ 1990: 29)

сексуалног односа са Ољом, он је посматра припијену уз себе „мокрог и непокретног тела као у давленице“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 50). Мртвило које опажа у Ољи након сексуалног чина, опазио је и претходне вечери док је посматрао заспалу Велинку која му је деловала као мртва. Док га Оља љуби први пут он помишља: „Готов сам!“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 48), а убрзо након тога сам осећа „сласно умирање“ у тренутку оргазма. С тим у вези, могло би се довести у питање оно што Аристотел казује у *Никомаховој етици* када констатује да „kod neumerenog nije reč o uživanju koje obuhvata čitavo telo, nego samo neke njegove određene delove.“ (ARISTOTEL 1980: 78) Не треба изгубити из вида да за Аристотела никаква неумереност није добра јер није врлина, па, самим тим, ни уживање које пружа није право. (ARISTOTEL 1980: 18) Упркос томе, можемо довести у питање наводно присутну парцијалност у уживању о којој он говори. Сексуално уживање дефинитивно не обухвата само „неке делове“ тела, већ у тренутку оргазма не реагује само цело људско тело, већ се неретко прекорачују границе његових могућности. То је оно што бива са Шањијем док осећа да умире у сласти.

У једном делу своје студије *Аутор и јунак у естетској активности* Михаил Бахтин казује: „У животу који проживљавам изнутра начелно не могу бити проживљени догађаји мог рођења и моје смрти; рођење и смрт као моји не могу постати догађаји мог властитог живота.“ (ВАНТИН 1991: 113) Бахтин пре овог запажања прави уобичајену поделу на спољашњи и унутрашњи свет човека. Први представља тело, други душа. Међутим, моменат поменуте „мале смрти“ јесте значајан јер омогућава у одређеној мери, прекорачење ових граница унутрашњег преживљавања,²⁹ који одређују сам почетак и сам крај и нису уведени или испраћени свешћу која би их доживела. Након сваке од ових малих смрти, ликови који учествују у описаним сексуалним односима се мењају, прекида се живот који се до тада одвијао, а ипак се јавља жудња да се исто

²⁹ Упоредити са: „Erotic pleasure arguably requires a kind of momentary annihilation or suspension of what normally counts as ‘identity’, the conscious, masterful, selfidentical self, lost in the ‘little death’ of orgasm.“ (WALDBY 1995: 266)

искуство понови јер након њега следи поновно постање. Тело у сексуалном грчу омогућава човеку да изнутра у души-свести превазиђе свој природни почетак и крај.

Шањијева страст је, дакле, усмерена на оно што он види и начин на који се Оља понаша и, коначно, њену затегнутост што стоји наспрам Велинкине мекоће која му не може бити привлачна јер не осећа никакав отпор тела у које несметано тоне. (ЕПШТЕЈН 2009: 77) Оно је омекшало и зато не представља извор задовољства за њега, посебно то више не бива након секса са Ољом. Присуство Велинке се „сад намерно“ замењује сликама Оље. Искуство претходне страсти тако постаје важније од оне која би требало да је задовољена у датом тренутку, али она опада, јер је он:

[...] све свеснији њеног гојазног струка, њених опуштених дојки и велике, беле, дрхтаве, и слично двома облим тестеним јуфакама распопућене гузице о коју све снажније, нервозније и брже пљескам ознојеним трбухом тако да ми, о боже, она ствар поче нагло да млитави. (ПАВЛОВИЋ 1993: 53)

Његово осећање гађења при додиру Велинкиног тела доводи до тога да се готово укине могућност за доживљавање „сласног умирања“. Питање је зашто је ово гађење јаче од онога према задаху Ољиног тела које ипак бива занемарено током сексуалног чина. Могући одговор се налази у жељи за самоуништењем. Оља појачава илузију ишчезнућа јер представља опасност за Шањија, јер је непознато и забрањено подручје у које он улази. Уместо да пасивно прима његово тело и да он у њу лагано урањања, чак и Ољино тело му се опире, оно га напада јер је „чврсто“ и „тврдо“. У тако грађено тело он суштински не може продрети, као што не може савладати ни њен отпор. Ни једно ни друго тело, једно због претеране мекоће, друго због тврдоће, Шањију не могу донети право задовољство. (Упоредити: ЕПШТЕЈН: 2009: 78)

Гађење према Ољи, преноси се и на његово сопствено тело по коме су наталожени њени мириси, које Велинка одмах осети. Оља својим задахом

несвесно и животињски обележава територију. Чак и док још не зна откуда потиче мирис, Велинка ће га запамтити. Шањи на почетку исповести и говори Боривоју да је овај мирис урезан у њене ноздрве и да му зато не може опростити превару. Након сусрета са Ољом, Шањи жели да се очисти:

Желео сам да напуним каду и у води останем сатима, не би ли се све што се на мени и у мени нахватало као сига на бакрачу, некако потклубучило, одвојило од тела и од душе, и отпало, као љуска с ларве, а ја, из каде (и из себе, дотадашњег), изашао нов и – чист. (ПАВЛОВИЋ 1993: 50-51)

До очишћења не долази на дословном нивоу, јер нема воде у насељу, али још значајније јесте да је очишћење немогуће и на метафоричном нивоу. Шањијева тежња да се поново роди „нов и – чист“, окончаће се новим сексуалним односом са супругом током кога ће замишљати Ољу и без Велинкиног знања на њу пренети делове Ољиног тела и излучевина. Шањијева жеља да буде чист означава жељу да се након мале смрти доживљене са љубавницом поново роди у познатим оквирима – у кући где је живео у складу са правилима друштва са својом добром женом, за коју, још у уводном делу своје исповести, примећује: „доброта временом огади“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 27) Да бисмо могли да говоримо о односу гађења и страсти, треба указати на оно што нам отвара могућност да их уопште посматрамо обједињене – речи којима су нам осећања јунака непосредно дочарана.

Вид, мирис и додир – филмски неухватљиво

Задах тела је суштински непребажив у филм. Не мисли се притом на овај роман, већ на феномен. Ако говоримо о централној синтагми, о „задаху тела“, ми се суочавамо са проблемом његове непребаживости на филмско платно. Такво остварење не може деловати на два чула на којима би преношење централног доживљаја морало почивати. Ван филма неминовно остају чула мириса и додира. Задах се може дочарати речима или сликама, али у филму је претерана употреба речи и објашњавање непотребно, а слике нису довољно специфичне. Ми, рецимо, не можемо разумети какав мирис емитује Ољино

тело, а да оно Шањија тера на повраћање. Чак ни, на пример, крупни кадрови њених пазуха не би нам могли дефинисати проблем, могли би га само навестити. Сцене ни нема у филму, узимамо је само да докажемо своју тврдњу.

Поред тога, ако говоримо о телу, доживљај тела је не само визуелни већ и тактилни. Филм без речи опет не може описати значај додира за онога који додирује или бива додирнут. Он не може показати ефекат додира. Наравно да ни речи на којима почива књижевно дело, колико год да могу бити убедљиве, и даље нису додир – када читамо, ми читамо о додиру, али то не значи да додирујемо. Међутим, описи додира нам дају прилику да видимо како неко доживљава додир *изнутра*, док смо у филму ограничени на оно што се види споља, ако, притом, не добијамо објашњења која нису потребна, јер убијају доживљај гледања филма. Као што и Сејмор Четмен запажа:

Према томе, у свом суштински визуелном облику, филм уопште не описује већ једноставно представља, или још боље речено, он осликава, у оном основном етимолошком значењу те речи: *враћа у облик слике* [...] Филм привлачи онај део нашег чулног апарата који смо склони да фаворизујемо у односу на сва остала чула. Видети, у крајњој линији, значи веровати. (Превод је наш.)³⁰ (СНАТМАН 1980: 128)

И сам Павловић прави разлику између литерарног јунака којег замишљамо и филмског којег гледамо. (ПАВЛОВИЋ 1996: 31) Ово није мана филмског језика већ његова специфичност – он почива на сугестивности и недоречености јер нам даје једну визију света коју ми допуњавамо на основу виђеног и, у складу са оним што је Четмен истакао, *верујемо* у слику коју смо сами допунили. Ово не значи да филм не ангажује наше тело, ми доживљавамо

³⁰ So in its essential visual mode, film does not describe at all but merely presents; or better, it *depicts*, in the original etymological sense of that word: renders in pictorial form. [...] Film attracts that component of our perceptual apparatus which we tend to favor over the other senses. Seeing is, after all, believing.

додире представљене на филму јер у њима препознајемо своје искуство. Ми их управо искуством своје коже допуњавамо.³¹

Уметност речи, са друге стране, почива на специфичности – постојећи елементи објашњени су речима. Када се бира неодређеност и недореченост, то бива намерно наглашено, и постаје специфична неодређеност. Рецимо, ако би јунак рекао да је осетио нешто, а не зна шта, нама, као читаоцима, тај простор неодређености скреће пажњу. Недефинисана емоција је намерно недефинисана. У филму, као и у животу, нико нам то неће рећи. Ми ћемо тек из каснијих поступака ликова или разговора са другим ликовима моћи да видимо да неко не зна шта осећа или мисли.

Реч „видимо“ коју користимо да означимо и оно са чиме се суочавамо споља и оно са чиме се суочавамо изнутра, важна је и за доживљај тела у филму и књижевности. Назначено је да речи могу објаснити ефекат додира. Сlike сексуалних сусрета у роману су пропуштене кроз призму унутрашњих доживљаја. Гледано споља, било би немогуће објаснити шта Шањи тачно осећа и на који начин додирује Ољу и, самим тим, бива додирнут. Нама филм може приказати затегнуто, мршаво тело, али нам не може пренети то да он осећа како га њене тврде дојке ударају по грудима. Ми не можемо, гледајући његово лице у крупном кадру, знати да је он, у датом моменту фокусиран на осећање тврдоће њених груди.

Сцене секса у филму, колико год биле натуралистичне, не могу пренети унутрашњи доживљај секса, који у некој мери могу исказати речи. Ако бисмо желели дословно пренети на платно неку од сцена из романа, а ту у виду имамо пре свега Шањијеве и Славољубове сексуално експлицитне исповести, ми бисмо били у опасности да се суочимо са порнографијом. Када Шањи описује нове односе са Велинком, пошто је први пут слагао да нема ништа са Ољом, он жели

³¹ Погледати инспиративну студију *Film theory: an introduction through the senses* у којој се говори о учешћу различитих чула током доживљавања филма. (ELSAESSER - HAGENER 2010)

да својој жени „још једном“ докаже „глад за њеним телом (што по женској памети значи: за њом, као човеком и брачни другом)“,³² (ПАВЛОВИЋ 1993: 62) укључују се значења која не могу бити пренета на филм, а да се, притом, очува реалистичност и натуралистичност. Мисли и асоцијације које се у Шањију буде показују да мисли постоје и трају и док је тело на врхунцу активности, јер их одређени осећаји и чулни импулси подстичу. Он говори брату:

Зграбих је за листове; бацих јој ноге на рамена; наколенчих и лагано јој га уденух, тонући у неку отужно-горку смолу од које осетих бљутавост, као да нисам јебао жену, већ кобилу или козу (сећаш ли се, Боривоје, како смо једног лета у Зјапини гледали изнад дедине појате оног лудог Петка што је клечећи мркао овцу док му се бала са краставих уста цедила на брбоњаво овчије руно?) Та слика ми прсну пред очима као жишка и ја посустах. (ПАВЛОВИЋ 1993: 63)

Шањи меша различите слике, тренутну стварност и већ доживљено искуство, због чега му однос са женом, у коме жели да јој докаже глад за њеним телом, постаје болан, а он га сам одређује као „мучну и тегобну јебачину“. Главни проблем јесте што током овог претварања не може доћи до врхунца, а ако жели да докаже Велинки „глад за њеним телом“, он мора са њом проживети и тренутак „сласног умирања“. Шта би недостајало ако би се ова сцена пренела на филмско платно? Могле би се чак преклопити и кадрови секса са женом и оних где старац има однос са козом, чиме би се сцена изобличила у гротескну и изазвала гађење, што је ефект који се постиже и датим описом у роману. Али, део који би био непребацив, а који објашњава враћање слике из прошлости јесте када Шањи каже како пенетрира „тонући у неку отужно-горку смолу од које осетих бљутавост“. Ово објашњење, ближе одређивање осећаја кроз асоцијације које су лирске и неочекиване, и раздваја опис сексуалних сусрета код Павловића од неког описа присутног у порнографском штиву.

³² Из овога следи да Шањи жену доживљава као биће које је изразито сексуално и телесно, али секс за њу нужно има значење – он је потврда блискости и снаге брачне заједнице.

Натуралистичност се увек истиче као Павловићева одлика, али се занемарује то да није у центру само натуралистичност већ однос натуралистичног и поетичног. Ово истиче и Данијел Гоулдинг када, поводом Павловићевих филмских остварења, примећује: „Njegov je stil bio naturalistički, rokatkad do granica brutalnosti, ali je na trenutak blistaо mračnim lirizmom i poetičnošću.“ (GOULDING 2004: 76) Зашто јунак романа тоне „у неку отужно-горку смолу“? Прво, смола га гута и увлачи у себе, а он има утисак да је у нечему отужном и горком, у растопљеном простору у ком не жели да буде. Ово доживљава док пенетрира у своју жену и вероватно осећа како тоне у њене сокове, за које је и претходно, у првом покушају доказивања „глади за њеним телом“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 62), нагласио да су му на одећи оставили траг „као да ми је сву ноћ по панталонама гамизао пуж“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 61). Ако бисмо пратили Боривојево виђење света, блиско просечном човеку који сексуалност и телесност доживљава као табу теме, закључили бисмо да Шањи прича ствари од којих можеш „да се исповраћаш“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 133) Сlike које Шањи ствара јесу шокантне, посебно ако се са њима суочавамо први пут. Оне могу и изазвати гађење, али само ако се читалац постави у позицију онога који осуђује, па самим тим остаје само згађен.

Међутим, и Боривоје, из своје позиције, замера Шањију због начина на који прича, а не због онога што проживљава. Гађење би, дакле, потицало не из самог проживљеног чина већ из његовог детаљног описа. Насупрот томе, јавља се слика старца који општи са овцом – ту већ улазимо у домен гађења које наступа јер је оно што старац чини нетипично и „неприродно“. Представљање тела јесте табу тема која се често заобилази или ублажава у литератури која претендује да има „уметничку вредност“. Постоји потреба читаоца/посматрача да приповедач негде стане у опису, да постоји задршка у приказивању. Ипак, то се код Павловића не дешава, јер ако би се негде стало у опису дошло би до ограђивања од телесности. Ако се већ тело не зауставља, треба ли онда да се заустави реч која га прати и дочарава? А тело заиста проживљава највећи део

онога што је описивано и што је због претеране детаљности у описима изазивало читалачку или критичарску одбојност. Проблем, коначно, није у томе што је оно што се чита страно, већ што је читаоцу у великој мери познато, али је састављено као колаж слика које у њему изазивају стид и гађење, над штивом и вероватно превасходно над собом.

Пошто слика старца који општи са овцом коначно „прсну“ пред Шањијевим очима, он губи могућност да доживи врхунац. Уместо телесног распрскавања, распрскава се мисао која га води ка зазорној сцени из младости. Тренутак када може да доживи врхунац јесте онај када посматра женине ноге „и жуто руње између бутки с разјапљеном јамом. Учини ми се: гладном. Незасићеном. И незаситом – као гробљанска рака.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 64) Раније присутно мешање сексуалне жеље и жеље за умирањем поново се потврђује. Рупе симболички означавају материцу – у гробу се јавља могућност за ново рођење. Током сексуалног чина мушкарац симболички умире празнећи се, али, у исти мах, потврђује своју доминацију над страхом тако што га потчињава свом уживању. Поред тога, он, изливањем свог семена, отвара могућност новог рођења, нестајући у скривеном лежишту, у коме се може формирати нови живот. То се овде неће догодити, али биолошки и психолошки гледано, додир живота и смрти наглашени су кроз сексуални чин, тако да Шањијеве асоцијације нису случајне.

Последице додира – кривица као грешка

То што осећа, након животно-смртног искуства са женом, како је „од Оље удаљен милијарде и милијарде светлосних година“, потрајаће све док га она не назове телефоном, јављајући му како мисли како има рак. Пошто је, по уласку у њен стан, једва опажа „у рупи испод плафона“, како почива на „лежају, склопљеном од жуте чамовине“, приближавајући се, Шањи осећа „задах врућег зноја“, али се фокусира на „њено склупчано тело“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 66), које је затрпано прекривачима личило на „крхо и немоћно тело девојчице“

(ПАВЛОВИЋ 1993: 67). Изнова је гађење због мириса Ољиног тела потиснуто фасцинацијом његовим димензијама, опијеношћу тиме што је керамичарка „сићушна, слична играчки из Јапана“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 69) Поређење са играчком јавља се након поређења са лутком. Она откривају и то да Шањи у Ољи подсвесно препознаје нешто неживо и нељудско. Занимљиво је да Шањи опажа и неприкладни спој присутан у Ољиној телесности, а и поређење са лутком улази у домен онога што је аутор студије *Гротескно у сликарству и песништву* одредио као типично за гротеску: „[...]људско се отуђује када се умртвљује. Трајни мотиви су тела претворена у лутке, аутомате, марионете и лица уочена у маске.“ Ово нам открива да Шањи подсвесно проналази у Ољи елементе који га застрашују и који могу разрушити устаљени поредак ствари и променити слику света на коју је навикао. (КАЈЗЕР 2004: 46)

Али, оно што он види постоји само за њега јер слике не остављају видљиви траг, као што је то случај и са замишљањем Оље током односа са Велинком. Жена му не може знати шта он има пред очима јер не може посматрати свет, нити своје тело, из његовог угла. Са друге стране, мириси остављају траг мириса. Управо ће због тога што он потискује, бирајући да се усмерава на Ољин изглед, а не мирис, Велинка одабрати да се побуни: „'На *шта* то миришеш?' – и зграби ме за кошуљу, нос зари у моја прса, њушећи ме, згађено. Мирисала је оковратник, џепове, пазухе.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 70) Откривајући му да га је ћерка пре сат времена видела како улази у зграду, Велинка спаја фрагменте у јединствену целину – виђено повезује са оним што је намирисала. Иако то не изговара, порекло мириса који је још раније осетила на свом мужу сада је непорециво утврђено. Велинка опет посеже за сличном неодредивошћу за којом је посегнула када је Ољину лампу назвала *оно тамо*. Она Шањија не жели да пита на *кога* то мирише, већ на *шта*, иако већ зна да је преварена. Овим обезличавањем она својој противници укида људске карактеристике тако што је рашчлањује – осећа задах туђег тела, али одбија да именује онога ко је носилац и тела и од њега потеклог задаха.

У једном делу своје студије *Body Work* Питер Брукс, позивајући се на Карла Гинзбурга, запажа да се наратив гради праћењем трагова који су у њему остављени. (BROOKS 1993: 48) Пошто је тело централни елемент наратива, а у конкретном роману у питању је наглашено тело, са чијим смо појединачним функцијама упознати јер га чула разлажу до те тачке да нам делује живо у сваком свом аспекту, ово ловачко-детективно праћење трагова може се односити на буквално праћење трагова тела. Да би се наратив развијао, сви јунаци су укључени у потрагу, док читаоци добијају задатак да их следе. Према томе, Ољин мирис прво прати Шањи, и у додиру са Шањијевим телом, мирис исписује свој траг на њему.³³ Потом траг мириса прати и Велинка и тако открива неверство. Централни траг присутан у овом сегменту приче мора се поновити и у осталим поглављима (као део неких других тела распарчаних синегдохама), чиме постаје и обједињујући симбол целог романа – мирис као наговештај се трансформише у доказ постојања неизбрисивог задаха тела.

Оставши сам, пошто му супруга, суочавајући га са својим сазнањем, нестане из куће, Шањи мастурбира, слободно мислећи на обе жене. Сцена је значајна јер представља почетак самоће. Ако је до тада током односа са Велинком, фантазирао о Ољи, сада се ситуација мења. Нагло му измиче свако тело осим сопственог. Више не домаштава само одређену партнерку, већ и партнерку уопште. Покушавајући да открије где му је жена, он се више пута враћа на мисао о њеном самоубиству:

Трнци ми јурнуше низ кичму, с кичме у потиљак – од поновне мисли на самоубиство: црвене шуна иза Бежанијске косе и тело које се лелуја испод неке искошене гране; јутарње магле над железничком пругом која дијагонално пресеца Нови Београд, а под насипом, у корову, измрцварен леж без главе; надута утопљеница у алаској мрежи испод моста који спаја Ковин са Смедеревом... (ПАВЛОВИЋ 1993: 74)

³³ И не само да исписује свој траг на Шањијевом телу већ и том телу даје **ново значење** – из позиције претежно пасивног јунака, он улази у делокруг мужа који вара.

Два детаља су занимљива. Прво, то што Шањи мисли како ће му се жена убити одмах пошто сазна да је преварена. Из овога се може закључити да он сматра како она без његове верности и посвећености нема мотива да живи. С тим у складу, то значи и да он верује да му супруга живи искључиво за њега. Друго, трагајући за Велинком, за коју помишља да је мртва, он истовремено трага за Велинкином рођаком, докторком која би требало да помогне Ољи. Страхујући од Велинкине смрти, он жели да обезбеди да барем Оља преживи и тако успостави равнотежу – ако је једну смрт изазвао, другу ће спречити. Шањи себе настоји да третира као централну фигуру у свом животу, што за самог себе сигурно и јесте, али он верује да његово мишљење деле и жене са којима је у љубавним односима, те да им од њега буквално зависи живот или смрт.

Ово понашање је проузроковано наглим суочавањем са празнином пошто је Велинка ишчезла, а Ољу не може да пронађе преко телефона јер њен број није заведен. Док кроз прозор на послу посматра простор, он се зауставља на небу: „Над равницом небо усијано као сач. Шупље. Као и ја.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 75) Слична мисао се развија и након што остаје да без одговора чека пред вратима Ољиног стана и размишља шта даље да чини, осећајући за себе да је: „Некако горак а испражњен, ни радостан ни бесан, ни весео ни тужан, баш празан!“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 82) Празнина није само спољашња, већ се укидањем обе жене открива његова унутрашња празнина. Када нема коме да се дâ, Шањи осећа да више нема ни шта да од себе дâ.

Илузије о слободи којима се Шањи самообмањује убрзо се урушавају јер нема са киме слободу да подели. За разлику од Славољуба, о коме ће касније бити речи, за Шањија слобода не постоји у самоћи већ он постаје роб бесмисленог кружног кретања, са којим није спреман да се суочи. Жена га одбија, Оља нестаје, нема где да живи. Промена која се одиграва за један дан очигледна је и у сцени огледања. Након што Велинка нагло одлази из стана, Шањи у огледалу изнад лавабоа опажа своје „лице што је провиривало из

огледала и зверало погледом преплашеног детета“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 70), а пошто проводи наредну ноћ ван стана, вративши се у потрагу за Ољом, он види сопствено лице у сломљеном огледалу у лифту. „Искривљено сиње лице из тих поломљених стаклића“ му поставља питања шта очекује и посматра га „као ниткова“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 86) Страх се тако разбија у ужас непостојања одговора за којим би могао посегнути. Значајно је и да се место огледања мења – Шањи је из свог стана пребачен у лифт, који представља међупростор за кретање између Велинке и Оље, али су и једна и друга врата ка којима се креће, и атеље и његов стан, закључана.

Осипање се ту не зауставља јер изостанак обе жене бива пропраћен несрећама које се везују за викендицу у Гроцкој, на којој су Шањи и Велинка радили као на свом уточишту. На симболичком плану значајно је и коначно ишчезнуће викендице која ће неочекивано бити спаљена, при чему је Шањи вероватно одговаран за пожар, након чега ће му командир ватрогасне патроле „задовољно“ рећи: „сами сте за све ово криви“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 125) Избегавајући признавање кривице не само у овом случају већ и иначе, Шањи жели да оправда природност својих поступака.

Да би Боривоју приближио снагу природних потреба, унутар којих смешта и сексуалну жељу, он брату објашњава своје наредно путовање ка Ољи, током кога успева да уђе у њен стан, али, уместо ње коју очекује, тамо затиче њеног бившег мужа. На овај начин наглашава се то да, након покушаја да продре у атеље и нађе уточиште, тамо нема оног кога тражи. Тек након сусрета са Ољиним мужем, он ће схватити да се она са њим игра. Пре овог неочекиваног сусрета, Шањи се лифтом пење ка атељеу:

Једва сачеках да се лифт затвори, па да прднем. Читаво то послеподне, стомак ми је био напет као добош – ваљда од ручка. Ни сам не знам шта ми је требало да поручујем пасуљ: ситан, тврде опне, недовољно куван – као у војсци. Уз то још и салата од роткви- дрмусајући се на Банетовој јави, осетио сам како ми се желудац напиње до прскања. Хтео сам и раније да пустим ветар. Али путања прдежа била је дугачка и запетљана. У лифту

вентил умало није рикнуо пре времена. Одахнух, у самоћи, срчући појудно смрад сопствене утробе. Зауостављајући се у поткровљу, дизалица цимну. С олакшањем опалих још једну салву.

Што ти то говорим?... Па – да би ме разумео... Да би схватио да против природе не можеш ништа. Да би увидео како многе судбоносне ствари тону у заборав, а понека гадост остаје у сећању. (ПАВЛОВИЋ 1993: 94)

Боривоје, који до тада ћути, очигледно у датом тренутку реагује, желећи да зна зашто мора да слуша ту причу. Шањијево оправдање јесте да се против природе не може и, још битније, да се често гадости памте више од „судбоносних ствари“. Прећутно, он све потребе тела одређује као природне. Појам пожуде везује и за „смрад сопствене утробе“, на исти начин као што ју је везивао за женско тело. Он ужива у том смраду, једнако као што је уживао у задаху Ољиног тела. Нема изокретања чињеница – он ужива у гадости, не претварајући се да није гадна. Његова тврдња је само да се гадост дуже памти и да је природна, људска потреба.

Нагли недостатак кључних жена у свом животу Шањи настоји да прикрије приближавањем двома женама из своје околине, које се у оба случаја окончава неуспехом. У другом случају он бежи од конобарице Лепе јер у моменту одлуке да утекне на другачији начин од дотадашњег сагледава бесмисао сексуалног чина:

Али мене наједном сколи мука. Од ње. Од Шашице. Од мушкараца и жена што – наједном ми постаде јасно, брацо: као да изнеанда добих чаробну моћ да видим кроза зидове – *већ* леже и дрмусају се у врелим креветима, или на аутомобилским седиштима сред оближњих шума, или на трави, у жбуњу, у врзинама, у пољу, у јендецима – рашчепљени, дрхтави и улопани у зној. Рвући се, сатирани слашћу и безумном муком. А да, као и ја – сад, као и некад; као и убудуће – не знају зашто... (ПАВЛОВИЋ 1993: 112-113)

Гађење које осећа према страсти без сврхе за њега је необјашњиво и изненадно. Наглашена реч „*већ*“ упућује на то да Шањија престрављује нагло сазнање да га његова мука и сласт никако не разликују од осталих људи. Уједињени, сви сексуални парови, чије присуство он домаштава, постају део целовите слике, услед чега све оно што се, из сопствене перспективе, чини

аутентично и појединачно, па самим тим и лично и доживљено, постаје не само универзално већ и механички понављано. Шањи овде сагледава себе као део великог механизма који окупира цео простор, али се и шири на сва времена. Њему одатле нема бекства и зато и покушава да побегне, како би доказао да зна и види. Међутим, дошавши кући он мастурбира мислећи баш на Лепу, од које је пре тога управо побегао. Нагон да се испразни од жеље поново јача у њему и на место гађења долази потреба за задовољењем пожуде, иако је тело које пожуду задовољава домаштано: „Обезнањен, очекивао сам да задовољство, испредено из замора и немерљивих душевних мука доспе до врхунца, па да се излијем до последње капи. До последњег остатка сопственог бића.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 116)

Шањијеву намеру да се, избацавањем сперме, испразни од свега разрушава Оља која га позива телефоном. Њен глас у њему буди свест, он постаје: „Свестан своје самоће.“ Реченица је наглашена и заокружује слику где он око себе прво види простор туђе гарсоњере у којој принудно борави, а онда и самога себе:

Одједном сам трезан; свестан сам себе; свестан ствари; свестан зидова прекривених тапетима што заударују на стенице (или виски); свестан ноћи; дахтања „Трикотаже“; и себе, голог, нагло смалаксалог, млитавог курца сред коврчавих длака. Свестан своје самоће. (ПАВЛОВИЋ 1993: 117)

Ако се осврнемо на Епштајново одређење свести, можемо наћи сродности са Шањијевим наглим буђењем: „Свест или рефлексiju можемо дефинисати као чин враћања бића самоме себи, као издвајање – из целокупности осета – оне самости или субјектности која и јесте носилац тих осета.“ (ЕПШТЕЈН 2009: 264) Ми можемо, чак и графички, пратити поступно издвајање Шањијеве „самости“. Прва реченица је издељена тачка-зарезима – између тих осета постоји граница – али није довољно јасна, они се сви стапају у једну слику. Коначно, једино што се издваја из простора, па чак уздиже и изнад опажања сопствене телесности у простору, јесте свест о самоћи. Зато је реченица и наглашена.

Шањи пред Ољиним гласом осећа стид јер је сам и окреће леђа постељи пошто осећа како она „зјапи као празан гроб“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 117) Постојећа која зјапи као гроб није исто што и женин полни орган који га асоцира на гроб. Постојећа увек остаје празна и јалова, она није део другог тела са којим се човек може стопити, већ је потврда самоће. Самоћа се потврђује и када му керамичарка казује, преко телефона, чувајући на тај начин растојање и укидајући могућност физичке блискости, да одлази у Португал. Врхунац самоће за њега представља поступно удаљавање ћерки које га одбијају јер осећају да их је издао. Коначно, он брату, разматрајући повратак и Адамову и Ержабетину жељу да га измире са женом, на тему самоће казује: „Тако да се, сабирајући рачуне, осетих сам. Као на Месецу.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 122) У покушају да превазиђе самоћу, Шањи разматра помирење са женом и његов доживљај супруге се мења. Образлажући Боривоју своје мишљење, он самог себе настоји да убеди како је Велинка идеална:

Признаћеш и сам: она је идеална. Адамова роспија се са њом не може ни поредити. А Цеца јој није ни до чланака – завидећи ми, сам си то увек наглашавао. Зато што је Велинка добра и одана супруга. (А не као Горица – дивља кобила, ни оседлати је, ни појхати.) И што више држи до свог поноса но до изгледа. Што је примеран службеник. А за Цецу се то никад није могло рећи. И што су јој кућа, деца, муж, важнији од свега. (Помислим ли само на Ружу, Велинка ми се учини од чиста злата.) Истина, кува неславно (јер чита оне глупаве медицинске савете по илустрованим часописима, да би после имала о чему да разговара са својом мајком). Али кћерке и стан држи уредно као апотеку. Чим мрвица падне на под, подигне је. (ПАВЛОВИЋ 1993: 122-123)

Списак баналности које Шањи издваја као потврду Велинкине идеалности откривају изокретање чињеница у које се труди да себе увери како би покушао да се врати жени коју је варао јер га није привлачила, чак је се и гадио у тој мери да није осећао појуду већ је морао да је током сексуалног односа подстиче размишљањем о Ољи. Ово није иста врста гађења као оно које би требало да изазива гадост у лифту, јер њу сврстава у природне потребе свог тела. Гадост не мора нужно изазвати гађење. Гадост може бити и природна и

прихватљива, гађење то никада није, напротив, оно је сведочење о неприхватљивости онога чега се појединац гади. У овом случају гађење је одбојност која је морала бити премошћена мишљу о нечијем туђем телу. Поредиши Велинку са женама своје браће, Шањи открива и да њој самој не може наћи довољно врлина, већ смешта у такав контекст да мора „победити“. У овом случају потврђује се његова раније испољена жеља за истицањем у односу на браћу – које је до тада углавном остваривао кроз образовање, више пута наглашавајући то да је доктор пољопривредних наука. Коначно, Шањи се не бави својим осећањима према жени, већ њеним „женским“ врлинама. Он њу посматра онако како би Ержабет посматрала жену и њену улогу.

Ипак, иако настоји да усвоји перспективу блиску мајчиној, из које би онда и могао да оправда као циљ одржање породице, Шањи се не може одвојити од своје централне мисли која се односи на сексуални контакт:

Једино се питам, буразере, кад се на свадби све среди с Велинком – а знам да ће се средити, тако хоће кева, тако и Адам, тако и ти, признај – како да... *наставим?*

Јер није само живети под истим кровом (што се каже), већ се и јебати; а то, та неизвесност, та мука се прећуткује! О томе нико да зуцне ни реч!... А ја се само то питам, и од тога стрепим, то ме једино мучи не да ми мира: за остало – децу, кућу, породицу, углед – лако ћемо, не бригеша!... Питам се: шта, ако се затворила као корњача у свој оклоп? Шта, ако се гнуша мушких додира?

Мојих?

А?

... сем ако је не изватам на још једно дете и тако раскривим: одувек је желела сина...

... мада стрепим од тога, Боривоје. Да, баш од – *тога!*

(Од тога понајвише!)

Јер се бојим, брате мој мили, да ме поново не задеси онај ужас: Велинка ме – узмимо – прими без проблема, и ми се спојимо, а ја онда, свршим – мислећи на Ољу!... (ПАВЛОВИЋ 1993: 126)

Ако се пукотина јавила у сексуалном односу са женом, она је ту морала и остати. Шањи не жели да га жена избегава, а уз то, страхује од тога да се неће ослободити мисли на Ољу. Размишљајући о томе да Велинки направи сина, он се

плаши да у мислима не ејакулира у Ољу. На овом месту, на самом крају Шањијеве исповести, потврђује се срастање мисли и тела. Након целокупног искуства преваре, он зна да ова два сегмента нису одвојена. Не само да може бити опасно прелажење са мисли на телесно задовољење (као што је то био случај на почетку), већ опасност представља и обрнути процес. Мисао је потврда телесне жеље, њен стандардни пратилац. Не отима се тело контроли и брише мисао, већ и мисао води свој телесни живот, који не мора нужно пратити тренутну активност тела. Питање које се онда имплицитно намеће јесте: може ли дете настало као покушај да се брак учврсти стварно означавати његово учвршћење, или ће, супротно очекивањима бити потврда немогућности обнове.

Све и да то жели, Шањи не може поништити оно што је било. Тешко би се могло рећи и да жели – он, пре ће бити, након Ољиног измицања, нема другог избора. Шањи не уме да носи слободу јер је њему неопходно да не буде сам, неопходно му је пенетрирање са сврхом. Он има потребу да се свима исповеди: и Боривоју, и Адаму, и Славољубу и Душици. Наравно, Душици неће говорити на исти начин као што говори мушким члановима своје породице. Адам и Славољуб га игноришу, па чак ни Боривоје нема жељу да га слуша. Откуда онда потреба да се искаже? Отуда што жели да оживи и подели слике о телесном уживању у тренутку када нема ништа осим тих успомена. Он нема друго тело за којим може да посегне (осим свог). Недоречено питање о томе како да „настави“, значи заправо како да настави да живи без страсти коју је једном открио јер је извор те страсти била Оља, а не Велинка.

У ранијем разматрању Велинких „квалитета“ Шањи уводи још једну њену карактеристику: „Али, зато је у постељи великодушна! До те мере, брацо, да ми је огадила – кад год бих хтео, увек би ми дала. Чак и кад има менструацију...“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 123) Велинкино мекано тело је, на овај начин, још једном потврђено као савршено доступно Шањију, и као такво, све и да он успе да га врати, оно је непривлачно ако, бар у мислима, није замењено

Ољиним телом које му је ускраћено. Од почетног трагања за Велинкином душом, након односа када је први пут замишљао Ољу, Шањи долази до потраге за њеним изгубљеним телом. Душа више и није предмет трагања.

Потиснута страст и дављење у свакодневици

Криви су сви

За разлику од Шањија, Боривоје говори језиком свог краја, што подразумева све језичке неправилности тог говора. Уз то, већ сам говор јасно упућује на разлику у образовању између два брата.³⁴ Шањи је, како то Боривоје говори „наш брат с највеће школе“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 129), и ово од почетка дели браћу иако су близанци. Шањи истиче своју докторску титулу, док ће Боривоје, поред тога, истицати и како су родитељи изабрали да Шањија пошаљу на школовање „сам зато што је умео да се додворује“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 143), док су њега послали прво у Штрпчев млин да помаже чика Божидару, а затим на занат. Тај избор је једна ставка која онемогућава истинско зближавање браће јер Боривоје осећа пригушени бес због онога што доживљава као неправедан избор. Друга је, такође, испољена кроз говор, али овога пута не кроз начин говора, већ кроз оно што се говори. Боривоје, као што је то већ поменуто, замера Шањију што говори као да је од „циганске сорте“. Шањи не осећа стид од речи јер углавном не осећа стид због поступака које те речи означавају. За разлику од њега, Боривоје настоји да прикрије све за шта верује да је срамотно. Под тим он углавном подразумева сексуалне садржаје – било да су то стварна дешавања или фантазије. Као последица тог прикривања јављају се и снови (измештање потиснутог у домен несвесног) који укључују Милку, жену његовог колеге и наводног пријатеља Панче, која Боривоја сексуално привлачи.

³⁴ Упоредити са: „Stvar je u tome što diferencijacija jezika i izrazite 'govorne karakteristike' junaka imaju upravo najveći umetnički značaj za stvaranje objektnih i završenih ljudskih likova.“ (BAHTIN 2000: 171)

На почетку треба истаћи да је Боривоје изразито пасиван јунак. Чак и када дела, као што то чини пошто од куће одлази у Врановац, он то чини како би побегао и избегао суочавање са породичним проблемима. Његова позиција у роману јесте позиција посматрача. Избегавање живота код њега није потпуно као што је то случај са Душицом, али Душица, за разлику од Боривоја, чува идеализоване аспекте свог живота, Славољуба и веру, тако да ка њима усмерава своје постојање. Код Боривоја не постоје идеализовани аспекти, његов живот је обесмишљен, заснован на сталном потискивању емоција. Експлозија до које ће доћи и коју он настоји да објасни брату Адаму дешава се на Славољубовој свадби, када ће Боривоје у пијаном заносу порушити шатор под којим се слави и изазвати неред. Насупрот Шањију, чија експлозија страсти долази привидно ниоткуд, јер он сам казује како је све до појаве Оље било на месту, код Боривоја је инцидент на свадби врхунац сузбијања и неиспољавања емоција. Као што цензурише своје речи, Боривоје цензурише и своје поступке. Могућа последица ћутања и потискивања јесте то што је Боривоје лик који је изабран да из света књиге буде „преведен“ у филм, јер као што је раније истакнуто, филм сугерише и упућује, а не објашњава и не тумачи.

И пре инцидента на Славољубовој свадби, Боривоје због пијанства страда. У првом тренутку страда због пијанства свог колеге машиновође Панча. Панчо, алкохол и песма су неизбежни пратиоци Боривојеве несреће. Однос са Панчом је амбивалентан. Он привлачи Боривојеву пажњу због своје преке нарави и склоности ка опијању, али му се у исто време и гади. На почетку он настоји да Панча избави из невоље и пошто се Панчо напио он се пријављује да управља возом у магловитом сумраку:

Једно време спаво је ко заклан. Ал кад јара из ложишта поче да му смуди веђе, он се разбуди заурла ону Терај, мала, овце преко брега; допала му се, чуо ју у Зјапину преко транзистор. И сад – решио да ју научи. Мува ме, вуче за рукав онако скљокан, гања ме да певам и ја, а ја, ко што знаш, певам лепо; зато сам међ другари и омиљен. Не вреди што се опирам, што му говорим да мирује, да ми није до певање јер пада мрак, а магла све

гушћа, већ зија ли зија, и принуђава и мен да рашљевим џукље и пустим глас. И тако на оној необезбеђеној рампи код село Сува Река звекнусмо у запрегу пуну с дрва. (ПАВЛОВИЋ 1993: 131)

Несрећа је у великој мери изазвана Панчовом кривицом, али Боривоје не признаје да је и сам одговоран јер се препустио његовом утицају, због чега, чак и након што је кажњен тако што неће моћи да вози локомотиву наредних годину дана, закључује: „Такав је пропис: догоди ли ти се удес, на локомотиву не смеш целу годину био ти крив или не.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 132) Информативни фокус је на самом крају реченице – он себе не види као кривца. Ово се не односи само на конкретну ситуацију. Боривоје, како ћемо имати прилике да се уверимо, избегава прихватање одговорности за догађаје које сам кроји.

What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)

Посматрајући стање на прузи након удеса, Боривоје свуда око себе опажа крв: „По силном кршу одма распознадо гди се десило. Кој да си наред пругу пролио бачву с вино – толка се крв излила из они говеда.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 131) Црвена боја изнова ће се јавити у несрећи која се описује пред крај железничарева приче. У пожару у коме је страдао затвор, Боривоје се укључује у гашење, иако нико од његових колега не жели да помогне: „А ја – да полудим што одуговлаче. Што и баш брига за онај тамо народ у апцану. Баш њи брига дал ће неки да настрада, и шта ће после са жену им, с децу, ил с родитељи да будне!“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 200) Он се брине и за животе затвореника и за животе њихових породица, што је вероватно наглашено због свести о синовљевим противзаконитим пословима у којима он сам не успева да га заустави. Смрт се приближава железничару – креће се од стоке, преко затвореника који умиру у мукама, да би коначно дошла и до њега, иако се коначно сужавање не одиграва у стварности већ у његовој пијаној машти.

Црвена боја крви уоквириће његову исповест. Објашњавајући свој поглед на догађаје на свадби, Боривоје говори Адаму како је видео свог старијег сина

Бошка где на њега јуриша касапским ножем, док му Панчо лежи на грудима спавајући и тако га онеспособљава да се помери: „А Бошко прилете, заману с нож 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 крвцу.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 209)

Борина исповест највише је од свих датих у роману утопљена у снове, привиђења и симболе. Једно објашњење за ово налази у потискивању коме је јунак склон, због чега потиснуто испливава из несвесног – Милка са којом нема конкретног односа у реалности испливава у сновима, за које Фројд казује да су „*zagonetke u slikama*“ (FROJD 1970: 281) па, самим тим, пред нас постављају изазов дешифровања. Друго је везано за чињеницу да је овај део романа најближи филмском језику. Да би пренео бар нешто од романа пренео у филм, Павловић преузима неке елементе приче, а задржава и сугестивност својствену филму која већ постоји у наративу. Задржавање сугестивности и филмичност условљавају и редукцију казивања.

Форма исповести омогућава један вид редуковања – јунак сам одређује шта ће испричати и на шта ће усмерити пажњу слушаоца. Међутим, постоји у њој још један значајан аспект. Исповест, ако није у писаној форми, опонаша усмени говор и говорну ситуацију у којој говорник отвара душу пред слушаоцем. Та ситуација наликује реалној, али не би се могло рећи да је свакодневна – човек се исповеда тек пошто има одређени разлог, искуство које жели да подели. У овом типу исповести где немамо свезнајућег приповедача који би градио оквир у коме се сцена одиграва, те, самим тим, поставио окружење и пратио реакције говорника и слушаоца, остајемо усмерени на сам говор. Ослобођени сваке тренутне слике окружења суочавамо се само са речима које граде слике прошлости.

Ово значи да се, на одређени начин, садашњост поништава јер је не ВИДИМО, али добијамо нову могућност – да садашњост ишчитамо из говора. У

свакој причи коју човек настоји да исприча постоје елементи који је разграђују, који улазе у њене подводне токове и отимају власт од чињеница. Када човек казује о нечему што му се догодило, треба обратити пажњу на оно што привидно није примарно у тој причи, али се изнова понавља. Конкретно, у роману Бора настоји да се Адаму оправда за неред који је изазвао на Славољубовој свадби и жели да исприча о својим проблемима са женом и сукобу са старијим сином, али оно што периодично искрсава јесте Милка, коју изнова готово успутно помиње. Макар у роману, Милка званично није део никаквог великог проблема са којим се он суочава. Милка не би требало да буде његов проблем, али то јесте јер је његова пажња усмерена на њу.

Разлике између романа и филма су значајне већ у односу са Милком и женом, али оне првенствено полазе од тога што је сваки од тих ликова засебно другачије формиран. Прво, Павловић је у роману желео да успостави везу са Зјапином, па Бору повезује са Првановићима, а његову младост везује за Штрпчев млин у коме је радио. Затим, мења његов говор у смеру говора Источне Србије, како би потврдио очувани однос са родним крајем који остали ликови романа углавном немају, нити инсистирају на њему. У књижевном делу Бора је пасивнији јунак у односу на то како је представљен у филму. Он је „мање крив“ за ситуације у којима се задесио. Са једне стране, то бива јер су дешавања у роману другачије постављена, а са друге, јер је он тај који се исповеда, што нас доводи до тога да свет видимо онако како га он види, а у таквој визији он се формира као жртва, а не као кривац.

Први значајнији показатељ његовог стављања у позицију жртве (јер можемо исто наслутити већ и у сцени несреће на прузи за коју је делом одговоран пијани Панчо) у прози био би однос са женом – у филму жена на почетку настоји да одржи са њим добар однос, она се стара за дете – даје Бори да понесе дечаку птицу као поклон за рођендан, а Бора није стигао ништа да му купи. Уз то, он кући доводи пијаног Панчу који изазива хаос, а у неком моменту

му жену и удара по задњици, на шта Боривоје не реагује и не стаје у њену одбрану. На филмском платну он делује неартикулисано и незаинтересовано. У књизи је ситуација другачија – пошто након несреће остаје код куће, он одједном спази да му се породица осипа – да се старији син отео контроли, да је млађи повучен „кој да у себи скрива неки болес“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 132) и да се жена виђа са непознатим мушкарцима.

Живојин Павловић у ранијим есејима, тврди како је филм најсличнији сну, јер је у оба случаја присутно потпуно предавање, ми верујемо у тренутну илузију реалности. Међутим, у каснијим есејима он примећује како је временом монтажа доживела пораз, због чега се филм приближава литератури (ПАВЛОВИЋ 1966: 199). Коначно, он закључује да је филм „неопозиво реалистичка уметност“ (ПАВЛОВИЋ 1966: 222). Ова два става – да је филм сан и да је филм реалистичка уметност делују привидно супротстављено. Павловић уочава генерално кретање присутно у развоју филма, али и своје лично кретање као режисера и сматра да филм од првобитног симболизма долази до веризма. Да ли једно заиста искључује друго?

Ако гледамо Павловићеве филмове, пре свега *Задах тела* јер се њиме тренутно бавимо, нећемо моћи да не приметимо суровост света са којим се на екрану/платну суочавамо. Ликови су несимпатични, слике су трауматичне. Ми не волимо оно што видимо јер нам је познато и јер постојање тог света са којим смо суочени на платну можемо да наслутимо око себе. То је свет који се урушава у себе, а у коме људи ипак опстају као да их се урушавање, у чијем се центру налазе, не тиче. Они настављају да живе и да се крећу, да понављају своје „грешке“, бивају насилни и аутодеструктивни. Настављају да живе своје животе и онда када илузија више нема што је можда и његова најреалистичкија компонента. Такав „нови филм не жели да бљешти, него да мучи“ (ПАВЛОВИЋ 1966: 202) и тај задатак и испуњава. Ако Павловић закључује да је такав филм близак литератури онда постоји одређена литература коју он доживљава као

сродну *новом филму*. Павловић је у више наврата екранизовао Достојевског, али и Давичову *Песму*. Шта је заједничко овим писцима? Одговор би вероватно био: тема разочараности и сумње уобличена кроз стајање јунака на процепу између онога у што се првобитно веровало и онога што потом бива. На ово бисмо оправдано могли даље питати – није ли то, индиректно или директно, једна од тема већине књижевних дела?

Оно што Павловић у овим делима може препознати као модерно јесте позиција јунака. Они су неспособни да преломе и доведу до разрешења. Најчешће су истовремено и разочарани и очарани, а да нам није речено зашто јер ни они то не знају. На конкретном примеру, Бора је у роману разочаран у породицу, у Панча кога презире иако са њим одржава контакте, у своје колеге који не брину ни за шта осим себе, а очаран је Милком, превасходно јер га она подсећа на неки тренутак из идеализоване прошлости када ју је видео на вртешци. У филму ми не знамо тачно чиме је очаран, а чиме разочаран јер то можемо само наслућивати. Милка је дефинитивно извор очараности и требало би и да публици буде блиска, што се сугерише и крупним кадровима којима се приказује њено лице, док је у роману она далека, јер Боривоју, кроз кога све и гледамо, остаје далека.

Удаљавање је последица тога што се њен лик дезинтегрише. Док су у филму одвојени ликови певачице и Милке, Панчове бивше жене коју на почетку затичемо као радницу у гардероби болнице, у роману је Милка приказана као садашња жена, али бивша певачица, којој Панчо не дозвољава да пева. Једна од финалних сцена романа, која потврђује Боривојеву непоколебљиву пасивност јесте силовање певачице Сузане:

После уђо у некакву разваљену собу и угледа ју: раскомбосана, влече се по прашуљак. Лице јој изгребано. Из цукље цури крв. „Шта се десило?“ шану ја, дочим она зарунца. „Изгубили ми сандалу!“ и поче да шмрца, па настави да меша по онај шут и поломену ћерамиду.

А ја – да ме убијеш знао ли сам шта је ваљало да се предузима. Знао само да стојим ко ћутуч. Душим се. Ни да мрднем.

Тад крај мен чучну Поћорек.
Поче да чепрља. Најде сандалу.
„Ајде, бато. Натакни јој“, рече Панчо.
Поћорек је грабну за стопало; она се ћифтну ко кобила. „Остави ме,
пацовчино!“ запе да крешти.
„А сад јој завуци, бато“ оцери се Панчо.
Остали скочише.
Љуба је довати за једну ногу; Веселин за другу.
Панчо јој седе с гузицу наглаву.
Дочим јој се Поћорек срга међ бутине.
И навали, Адаме...
На моје очи...
Ја стојим ко ћутук... (ПАВЛОВИЋ 1993: 206)

Сцена којој присуствује и изазива да он коначно упадне „у бунило“. Међутим, присуствовање насиљу у роману не води до помака. Халуцинирање на Славољубовој свадби заснива се на томе што Бора, уместо породичног славља коме заправо присуствује, види венчање Поћорека и раније силоване певачице, која се изненада трансформише у Милку.

Проблем који настаје са Бориним презиром према Панчу јесте и што је то, у великој мери, самопрезир. Панчо је од почетка дочаран као Борин двојник: он га води ка аутодеструктивним поступцима, али и аутодеструктивном трпљењу деловања активног члана двојничког односа, тј. Панча самог. Уз то, Панчо има Милку коју Бора жели. У филму ће он буквално и преузети Милку од Панча. У роману ће остати у позицији посматрача, што доследно увек чини, ако се изузме неред на свадби која нема никакве везе са стварним окидачем унутрашњег немира. Присећајући се силовања певачице Сузанае, Бора види само своју непомичност и ћутање. Утапање у једну тачку из које се не покреће, наглашено је и гомилањем трију тачака на крају. Искидана ситуација одјекује у његовом сећању. Бора наглашава речи „на моје очи“, из чега можемо ишчитати и то да би био далеко срећнији да ништа није видео. За њега је ситуација увек трауматична јер се задесио ту, а не јер зна да се дешава. Када је једном принуђен да буде сведок, он се више не може повући.

Занимљиво је приметити то да у ранијем проблему са којим се суочава, пожару у затвору, Бора бива далеко предузимљивији него што је то случај у тренутку док пред његовим очима његови пријатељи злостављају жену. Ако имамо у виду касније стапање Милке и Сузанае у његовој свести, треба се сетити да Боривоје не предузима ништа ни у моментима када је Панчо физички насилан према Милки. Ово потврђује да Боривоје не зна како да се супротстави Панчу ни у једном тренутку: од онога што је привидно наивно – певање у возу, до напијања које Панчо подстиче, преко насиља према Милки, до коначног екстремног момента силовања. Наравно, ни у првом моменту препуштање не пролази без последица.

Сцена силовања у филму укључује само Панча и Милку. Након њиховог изненадног помирења долази до једнако изненадног поновног сукоба и Панчо силује бившу жену на пружи. Треба одмах истаћи како је ова сцена у филму у много мањој мери експлицитна него она представљена у роману, што важи и за све сцене секса. За разлику од јунакиње романа, Милка у филму није сасвим пасивна и беспомоћна. Бранећи се, она удара Панча каменом у главу, а, за разлику од онога што чини у роману, Боривоје јој прилази, а затим тера остале који су изашли из кафанае, и коначно, одлази са њом кући да би је заштитио. Пре силовања, Панчо у кафани пева својој жени, након што је, пошто су се помирили, по други пут упознаје с Боривојем. Милкино лице је у крупном плану и примећујемо њену непријатност. Јасно је да жели да не буде ту. Крупни план лица нам омогућава не само да наслутимо, већ да, као што бележи Бела Балаш, осетимо оно што није изречено. (BALÁZS 1992: 264) Филм нам омогућава да се везујемо за оно што видимо, а ако нам се нечије лице на овај начин наметне ми ћемо бити у стању да га разумемо, јер ћемо у њему препознати емоције које иначе доживљавамо, и оно ће моћи да нам постане битно јер ће нам на њега бити усмерена пажња. Милка ће, применом овог поступка, постати наше филмско огледало. У складу са оним што запажа Кристијан Мец, ми никад не филму не можемо видети сопствено тело (METZ 1999: 732), али идентификација

овде долази од тога што ми уочавамо одјеке своје телесности. Милкино забринуто лице није наше забринуто лице, али ми можемо у њеној забринутости препознати сопствену. Филм нас заводи, онако као што Бодријар мисли да нас заводи огледало, он нам нуди успостављање реалности илузије на коју пристајемо. (BAUDRILLARD 1990: 69-70)

Пажња гледаоца се усмерава на Милку јер је у том тренутку и Боривоје посматра. Она, на тај начин, постаје објекат нашег заједничког посматрања. Док је у роману јасно да ми посматрамо из Боривојеве перспективе његово посматрање Милке, у филму ситуација није у тој мери субјективна. Ми гледамо Боривоја док гледа Милку. Наша позиција је надређено воајерска, она коју Мец назива свевидећом позицијом гледаоца. (METZ 1999: 734) У крупном плану се открива и то да Боривоје своју еротску жељу усмерава ка женином лицу. Посматрајући лице он себи доказује да може да је види и разуме, за разлику од Панча који не примећује њену реакцију. Еротска жеља је очигледна прво зато што њено лице уопште постаје фокус, али и зато што можемо пратити његову заинтересованост и обузетост посматраним приказом. Можемо се сетити и запажања Едгара Морена: „Erotizacija lica, što je fenomen civilizacije, odgovara slabljenju genitalne seksualnosti.“ (MOREN 1979a: 148) Боривоје посматра Милку јер је жели, а не сме, у филму макар у првом тренутку, у роману уопште, да оствари физички контакт.

Коначно, као што је очигледно, и у роману и у филму појављују се слични мотиви, а онај који се понавља јесте, Павловићу својствен воз и, са њим везана, пруга. Чак и ако говоримо о веризму и реалистичном представљању живота железничара, воз неминовно, услед учесталог понављања, добија и симболичку вредност. На почетку филма из воза посматрамо рачвање пруге, док Панчо и Бора путују ка Љубљани. Нема никакве несреће попут оне присутне у роману јер је слика рачвања на филму довољно сугестивна да подсвесно знамо да упућује на бирање одређеног пута. Ново рачвање се јавља у тренутку након што се Бора

зближава са Милком. Панчо тада Бори казује да слободно може да изнајми собу код „оне профукњаче“ јер је њему свеједно. Занимљив је преокрет у именовану јер је Панчо, пре новог сукоба са женом, пред Бором њу називао „моја Милка“. Избегавајући у новим околностима да је назове именом и удаљавајући је од себе он жели да покаже свој презир. Наравно, кривицу потпуно пребацује на жену занемарујући чињеницу да је он насилник.

Пролазак возова и кретање по прузи у филму су присутни од првог до последњег кадра. Готово да нема сцене која није доведена у везу са возом. У једном интервјуу, новинар Павловића подсећа на запажање једног критичара који је рекао како би Павловић, да може, снимио филм само о возовима. (ПАВЛОВИЋ 1996: 343) На крају *Задаха тела* заиста и ишчезава јунак, нестајући пред возом који га заклања. Гледаоци остају сами са возовима који пролазе. Ако посматрамо сам завршетак филма, пре Бориног коначног нестанка, након што убада Панча на свадби и шатор пада, он бежи преко шина док возови пролазе. Затим долази до Милкине куће и гледа прво кроз прозор, а онда поглед усмерава ка возовима, још једном понавља исти потез и пошто се насмеје, видевши је како преповија дете, он одлази ка шинама. На крају јунак ишчезава из нашег видног поља, а завршни пролазак воза затвара призор коме присуствујемо.

И у роману су возови присутни и сам Боривоје казује како његова несрећа почиње након судара на прузи. Возови му омогућавају да се креће између Београда и Зјапине, односно Београда и Љубљане, као што је случај са филмом. Да би могао да види проблеме у кући, он се мора одвојити од кретања својственог возовима и остати на једном месту. У роману има прилике то да учини и открива женину нетрпељивост и проблем са старијим сином. У филму до тога не долази и кретање се не прекида. На једном месту Бора опажа тетоважу старијег сина Бошка, након што га пита одкад има то, младић му говори да је истетовиран већ три месеца, али да овај то не зна јер није код куће.

До сличног закључка и сам долази у роману, када, коментаришући своју позицију, примећује да су му ствари у породици измакле контроли.

Потиснуто и сан – жудње о којима се ћути

Када посматрамо односе међу ликовима готово бисмо могли помислити како у роману, односно филму гледамо различите фазе њихових односа. Бору жена на филму не одбија већ покушава да са њим комуницира, док је у роману већ на самом почетку изостанак комуникације са женом показатељ проблема. Она не жели да има односе са њим, о чему Бора извештава Адама како би му указао на озбиљност ситуације:

Мрско ми и кад помислим шта ми поче тад да се догађа. А морам и то да ти кажем: неће ме, вели што се не купам. Добро. Поче да се купам и то редовно. Прво увече, касније и увече и ујутро – за воду нам у то време пристигоше све дупли рачуни. (ПАВЛОВИЋ 1993: 133)

Из наведене ситуације можемо уочити две ствари: да је Боривоје прост човек који нема навику да води рачуна о личној хигијени и Павловићеву вештину у бирању детаља да читаоцу то покаже. Бора говори о свакодневном купању као о компромису који прави да би жену навео да у сексуалном смислу обрати пажњу на њега. Ово је значајно јер она користи некупање, па, самим тим, посредно и задах тела као изговор за одбијање мужа. Да ли јој заиста то смета? Вероватно да, јер она жуди за неким ко делује углађеније. За разлику од њега, Цеца је представљена као жена која покушава да се обуче и дотера како би тиме прикрила своју припросту природу, која се ипак отрива кроз говор и кроз чињеницу да је склона томе да истиче како је из боље породице пошла у гору. Бора наглашава, очигледно јер му је жена то више пута понављала, како је она дошла из Брестовачке бање, а затим и инсистирала да живе у Београду. Поступак који најбоље открива склоност ка претварању и огољава Цецину праву природу јесте склапање договора са комшијом месаром:

Љутит, сави брзо у сокаче, кад – има шта и да видим: у двориште дими казан, о ченгеле виси свиња – пори је Чеда Крмак; а она – на комшилук

размерава цигерицу. Руке јој, госпођи из Брестовачку бању, кржаве до лаката. (ПАВЛОВИЋ 1993: 154)

Цеца покушава да заради и да искористи све могућности како би остварила своје циљеве. Циљеви су јој углавном банални, попут увођења телефонске линије у кућу. О мушкарцима са којима се виђа Цеца, Бора чује од својих пријатеља који га упозоравају:

„Примећујеш ли оног рмпалију, с ону руку у црну рукавицу?“

„Примећујем“, реко ја и сркну вињак, „а што?“

„Е, виђају га с твоју Цецу, па да поведеш рачун.“

Смрче ми се. И вилице ми се стегнуше – кој да испи сирће а не вињак. Учини ми се – она ће чашка да ми се скрши међ прсти. А Панчо, битанга, смеје се с оне домине од који не мож уста да заклопи, смеје се и светлуца с веселим очима, реко би – радује се што патим; мило му што му на другара расту рогови. Замрзо га из дна душе, ал оћута. (ПАВЛОВИЋ 1993: 139)

Лицмерни однос са Панчом, у коме се пријатељство одржава упркос презиру, и сумња у жену стварају подлогу за сусрет са Милком. Први сусрет са њом у новим околностима, у роману се јавља непосредно пре него што Боривоје пијан пада на бини током приредбе у Врановцу када је требало да пева. Допутовавши пијан, он осећа мучнину и, размишљајући о томе како му је лоше, запажа Милку:

А иза шпедитер стоји Милка – знаш ју, водио је Панчо по доктори – дуго нису имали децу. Стоји, видим – повисока и добро саставена, пропиња се, тражи Панчу. Тедо да јој приђем – нисмо се видели има цела година – кад она изједампут упре они големи филцани право у мен, па ме гледа, гледа – не пада јој на памет да и макне. А мен се ноге одсекоше. (ПАВЛОВИЋ 1993: 143)

Боривоје осећа интезитет Милкиног погледа јер га она привлачи и занима. Он осећа њен поглед јер га тражи и поступно почиње да ишчекује њену појаву. Како не остварује физичко зближавање са њом у својој реалности, Милка се лагано пребацује у простор снова. Она јесте физички присутна од тренутка када се он сели код ње и Панча у Врановац, али он не успева да пређе границу погледа. Треба обратити пажњу на то да он посматра Милкино тело запажајући

да је „добро саставена“, а након пада на сцени опет је опажа: „Ондак – угледа ју: примиче се, онак саставена. Прилази ми и смеје се. Око струк јој лепрша прозирна аљина, лелуја се ко фиронга, па ми с један крај прелази преко лице и преко очи – и ја опет љуљну у несвес.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 145) Прилазак се вероватно и није одиграо, али се кроз слику коју пред собом види открива Боривојева идеализација Милке – она га заслепљује лепршавом хаљином која га удара по лицу и очима. Хаљина је „прозирна“ због чега можемо наслутити фокусираност на тело које се испод ње налази, али је занимљиво да Боривоје неће приметити да је жена трудна. Ово бива јер је његов фокус унутршњи, а не спољашњи. Он не опажа Милку, он је гради у складу са оним што очекује да види, па, самим тим, његов фокус варира. Покушај идеализације сопствених емоција видљив је у начину на који је сагледава. Ако понавља двапут да је „добро саставена“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 143) тешко да се може рећи да он не обраћа пажњу на њено тело. Напротив, сам га за себе увија у ошамућујућу прозирну хаљину. Ипак, ако посматрамо из друге перспективе, оне која нам је ускраћена формом исповести, вероватно је да пијани Боривоје опчињен гледа Милкино тело и да му она зато узвраћа поглед.

Након инцидента на приредби у Врановцу, Боривоје планира да се у Врановац и пресели. Жеља је вероватно мотивисана Милком. Бора брату прво говори о томе како је још раније осећао у себи да га нешто разара:

Дође дан кад се запиташ који ли си ти човек, какав ли си, и куд ли си навро ко јуне – е, то се и мен десило. Зато с тебе и разговарам. И питам се – кад ли ми то фундамент поче да попушта. Јер нисам ја баш тад, на ону свадбу, изједанпут полудео. Осећо сам ја како у мен одавна тиња некакав отров. И знао сам – негде мора да пукне. (ПАВЛОВИЋ 1993: 148-149)

Отров који осећа у себи односи се на Милку и потискивану наклоност коју трпи једнако пасивно као што ће трпети и Панчово насиље над њом. Одмах пошто помене таложени отров, он асоцијативним путем, јер заправо говори о истој ствари, пребацује тему на своју фасцинираност и заљубљеност коју одбија да именује: „А тешко ми да ти тврдо речем кад је *то* почело...“ (ПАВЛОВИЋ 1993:

149) Покушавајући да лоцира тачан тренутак у времену када се заљубио у Милку, Боривоје се присећа свих ситуација у којима ју је срео. Он памти и прву фасцинацију њеном лепотом, пошто је већ постала жена, и то да ју је претходног пута видео као девојку:

Кад је видео – препадо се колко се пролепшала. Порасла, дошла некакo витка а саставена – очи не мож с њен стас додвојиш. Низ снагу јој аљина легла дозем, по рубови ишарана с црвен и плав ситан вез. А на груди чојано прслуче; срма светка кој огледало – толко ти очи забљескује. Но не само од срму што бежиш с поглед. Него и од оно њојно лице – бело и угладено. И од чело; ко чинија заобљено – винуло се изнад веђе. А веђе – ластавице; беже устрани. „Ово ти је, Маџар - Милка“, рече другар. „Знамо се“, каза му. Она – сам спусти поглед. И оста тако, смерна кој калуђерка. (ПАВЛОВИЋ 1993: 150)

Изразито поетичан опис који Боривоје даје обухвата цело Милкино тело, њену одећу, лице и посебно очи. Његова усмереност на њене очи јавља се још тада јер он жели да до ње допре и да је разуме. Милка је из његове перспективе идеализована и традиционална девојка која заноси својом скромном лепотом: бело лице, обрве ластавице, обара поглед „кој калуђерка“. Она сија у својој одећи и једнаким сјајем бљешти и њено бело лице пред којим он мора да уклони поглед. Боривоје памти сваки детаљ лепоте пред којом се уплашио јер му та лепота не делује стварно. Ако посматрамо опис, тешко да и јесте стварна за било кога осим за њега, тј. ни за кога не постоји онаква каква је из његове перспективе.

У филму је немогуће пренети овако субјективни доживљај лепоте, али поменута сцена у којој гледамо Милкино забринуто лице у кафани кореспондира са сценом када у роману, убрзо након овог сусрета током којег остаје обузет лепотом, покушава да дешифрује њен израз лица док у кафани свирају Цигани:

За астали седу сељаци, пију пиво, и ћуте. Цигани – да се покрше од свирање. Дочим слаба вајда – сељаци још ненапити. Само Милка – видим – жмури.

Не мрда.

Кој да је боли што рокће банда...

И што нема кој да опусти глас... (ПАВЛОВИЋ 1993: 150)

Боривоје верује да он у Милки препознаје ону прећутану песму коју јој је Панчо забранио да пусти у свет. Ако песма означава жудњу за слободом и лепотом, јасно је да Бора Милку види као робинју. Ово истовремено значи да она не сме пуштати глас, чиме јој је укинута део идентитета и права да се успротиви мужу. Панчо је назива „певаљком“, али наглашава да за њу, кад је са њим, нема певања. Оно што Боривоје занемарује јесте чињеница да она пристаје на однос са Панчом иако је понижава и злоставља. У филму, где су Милкини и Панчови односи динамичнији јер раскидају и мире се, она Бори казује како ју је Панчо тукао, али ју је онда отац избавио и помогао јој да нађе посао у болници. У роману нема помињања оца који би је избавио. Милка не показује дрскост која је својствена филмској верзији њеног лика. Филмска Милка може покренути збивања између себе и Боривоја, ова у роману то не чини јер је, сагледана из Борине перспективе, она идеализована управо јер је тајна. Тајна може остати само у случају да нема стварног приближавања. Он Милку гледа као жртву, једнако као што то чини и са собом.

Као потпуно пасивна јунакиња, Милка се у роману уклапа у улоге које јој наметну. За Боривоја је она идеална жена која је жртва злог мужа. Наравно, ова улога је највећим делом формирана у његовој свести, а Милка мало тога чини да је одржава, осим што остаје са Панчом. Са друге стране, однос између Панча и Милке јасно сведочи о томе да она пристаје да му замени мајку. Она одржава кућу као што је то чинила његова мајка и тек пошто му је мајка умрла он уопште одлучује да се жени. Ако је у тој мери био завистан од мајке, насиље према Милки се јавља као покушај исправљања „неправилности“ у жени и облик регулисања сваког одступања у односу на изгубљену мајку:

После дознадо да се од мајку није одбивао све до њојзин болес и смрт. Много се волели. Све му чинила, и све му праштала. За сваки Панчин шеретлук имала оправдање. Ништа му није замерала – ни скитњу, ни

пиће. Увек је мого добро да поје и чисто да се преоблекне. Оженио се тек кад је умрела, и од Милку тражио да све будне кој и код покојну му матер. (ПАВЛОВИЋ 1993: 158)

Патолошки однос који Панчо успоставља са мајком формира очекивања која он има од идеалне жене – да живи за њега и да му ништа не замера. Чак и ако је његово поступање на овај начин јасније, иако га то и даље не чини оправданим, то не објашњава Милкине разлоге да остане са њим. Панчово понижавање обухвата све нивое њене личности – он јој укида право да пева, понижава је као жену, мајку и у улози домаћице, за коју се подразумева да је мора испуњавати у складу са његовим очекивањима. Понижења су, поред тога, неретко јавна.

Дан након што је пијан видео Милку на станици, Боривоје схвата да је она трудна и чуди се јер то није одмах запазио, након чега пита Панча зашто му ништа није рекао. У датој ситуацији Панчо своју жену, коју је, како је претходно речено, годинама водио код лекара јер није могла да затрудни, деградира и на том плану, обезвређујући чак и њихово заједничко дете:

„Јеби га Маџар, тој и крмача уме...“

Растужи ме другар кад то рече. И чисто ме увреди. Лепша, паметнија, и боља, Адаме – боља у сваки поглед од њег. А и милија. Што тако да говори? Дуго пород нису имали. Претрпела и препатила свашта од њег. И никад се никем није пожалила. Што сад да је понижава? (ПАВЛОВИЋ 1993: 152)

Са друге стране, Шербеџијин Панчо показује знаке опсесије бившом женом. Њих двоје су у односу који је деструктиван, али се, упркос томе, обновио, да би се одмах затим урушио. Панчо се тамо креће у крајностима – од опсесивне нежности до сексуалног насиља. Оба се свде на исто – покушај да се Милка поново поседује. У роману не постоје моменти нежности и борбе за жену јер она Панчу већ припада. Њега не занима ни њена трудноћа, што потврђује и то што у тренутку када се она порађа он спава пијан. За разлику од њега, Боривоје жели

да се о жени стара, али из тога бива искључен јер га ништа објективно не везује за Милку. Између њих се у књижевном свету ништа не одиграва.

Измештајући Милку у снове, он полако губи границу између сна и јаве, коју он одређује као истину, желећи себи да сугерише да је оно што сања лаж. Он више не може да одреди где једно престаје, а почиње друго. Снови су суптилно еротски иако на почетку у њима нема полног општења. Он посматра Милку како скупља јабуке, а пробудивши се схвата да се нашао у јабучару и види је, само са стомаком, док је у сну без њега: „И видим Милку: стоји доле на међу, висока, без стомак. Подигла сукњу, збира у крило јабучке. А ја – престао и да дијам. Бојим се – мож да ме примети, да се уплаши, и – има да спусти сукњу.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 160) Битно је да је Милка у сну без стомака јер на тај начин он себи елиминише у свести постојећу препреку – то што зна да не би требало да жели трудну жену. Насупрот томе, у филму се одиграва сцена у којој њих двоје имају однос у тренутку када је она већ у поодмаклој трудноћи.

Боривојеви снови настају као последица потискивања, али и као производ развијања слика из стварности. Жудња коју осећа према Милки поступно ће бити задовољена, али само у простору сна. Сан је, по Фројдовом мишљењу, најчешће у вези са сексуалним жељама, јер су људи, током живота, научени да их потискују: „Ukoliko se više bavimo rešavanjem snova, utoliko dragovoljnije moramo priznati da većina snova odraslih ljudi obrađuje seksualni materijal i izražava erotične želje.“ (FROJD 1970: 50) Окидач за Борине снове у води јесте ситуација у којој се на реци умивају након рада и поливају воду једно другом. Он посматра њен „бео-бео“ врат (ПАВЛОВИЋ 1993: 173), који му личи на месечину, осећа како јој коса мирише на сено, затим примећује и како га гледа „с онај бездан поглед“, да би га коначно и додирнула, бришући му пешкиром косу, врат и леђа. Зближавање међу њима, које постаје и физичко јер се прелази граница погледа и уводи се додир, бива нагло прекинуто Милкиним порођајем. Ово додиривање јесте моменат прелаза границе коже, тада се нарушава

неутралност тела јер „кожа јесте више од 'неутралног омотача' тела; то је културолошки и семантички препуна површна интеракције и комуникације“.³⁵ (ELSAESSER – HAGENER 2010: 109)

Треба обратити пажњу и на могуће симболичке аспекте сањаног. Ако се ослонимо на Фројдово тумачење снова који боравак у води тумачи првенствено са емоционалног и телесног аспекта, тачније сексуалног, у коме течност може означавати и сперму (FROJD 1969: 57) закључићемо да усталасана вода, која овде односи Милку, означава Борине несређене емоције. Вода, уз то, представља несвесно, тако да је из тога јасно да су у питању емоције које су присилно искључиване из свести и стога искрсавају у понављаним сновима. Коначно, за нас је најбитније тумачење према коме боравак у води у сну означава потребу за боравком у материци. (FROJD 1969: 53) Ово треба довести у везу са оним што бележи Ериксон: „Pri rođenju beba napušta hemijsku razmenu materice, menjajući je za sistem socijalne razmene svog društva, gde njeni rastući kapaciteti nailaze na mogućnosti i ograničenja kulture.“ (ERIKSON 2008: 67) Боривојева подсвесна жеља да се врати у материцу, ако објединимо оба запажања, значи заправо жељу за сигурношћу и поништењем дотадашњег живота, његову потребу за брисањем социјалног контекста у коме је принуђен да игра одређену улогу коју је усвојио. У сновима, он и поништава Милкину трудноћу, чиме несвесно унутар њеног тела за себе празни простор могуће заштите, који је у реалности резервисан за дете које Милка носи.

Ако је постојала веза са Боривојем, она се потпуно кида рођењем детета. Међутим, пре него што до тог изненадног прекида дође, Бора жели да жену која му окупира чула разуме: „Боже, шта ли јој се мота по ту њену главу – дође ми да јекнем. Дал иког воли, дал ишто примећива – ил оди по неки скрити и замршени путичке; иде по њи, тумара без да зна воде ли куд и имају ли правац? Ил се врти у круг?“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 174-175) Недокучивост Милке му омогућава да

³⁵ „[...]the skin is more than a "neutral wrapping" for the body; it is a culturally and semantically charged surface of interaction and communication.“

развија фантазије о њој и да је тумачи како жели, али га истовремено и спречава да било шта предузме. И мало зближавање до кога је дошло проузроковала је она, а не он.

Након што се враћа кући, Боривоје, након дуго времена има однос са Цецом, а након тога сања жељени наставак сцене са Милком на реци:

Загазујем у Тимок, сагињам се; она ми прилази с леђа, пере ми грбину, трља врат и грли ме. Осећам јој јаке груди, и дисање; пружам руке зади лађа, подуватам је испод колена, обарам. Она пада у реку, онако у аљину, смеје се. Падам и ја. Ондак је видим – лежи на леђа, вода је односи. Ја пливам, ал она све даља и даља. Пилвам, млатим с рукама, грцам, не мог да дијам, тонем, давим се.

Будим се сав знојав. (ПАВЛОВИЋ 1993: 189)

Измицање Милкиног тела након успостављања додира јесте одраз њеног стварног измицања. У сну је физички контакт недвосмислено остварен с намером, она га грли, он јој узвраћа. У наредном сну, који се тематски наставља на први опет су у реци, али овога пута су голи:

И – опет се купам у Тамиш, ал го. Опет ме вода носи. Пливам, млатим с рукама; пршћу таласи. Угледа ју, ал она – све даља и даља. Изједам пут – потону! Запе да је стигам! Умарам се, грцам – обневидео. И опет поче да тонем... Кад – прсти ми се заплетоше у љојну косу! Цимну руку, она се занесе – лебди насатице, а очи јој отворени, испрани – мрена и прекрила кој мртву рибу. Удавила се! – следи се од стра. Грозота ми куљну кроз кости, Адаме. Дочим она – живну! Насмеја се! И праћакну – измаче ми. Запе поново: веслам, грабим; виде ју где се довати за жиле. Насука се на њу и – спојисмо се. (ПАВЛОВИЋ 1993: 194)

Бити наг значи уклонити препреке спајању, али и оголити своје жудње и намере. Откуда река? Шањи говори још раније да осећа како му је читав живот везан за воду, Боривоје воду везује за неконтролисане токове подсвести. Вода означава жеље и силе са којима не може да се избори. Она означава и подсвесну потребу за обновом и очишћењем. (CHEVALIER – GHEERBRANT 1989: 755) Струја му односи Милку и коначно и њега дави због чега се буди у зноју. У сну у коме долази до спајања, жеља се задовољава, и он осећа стид што је, спавајући поред

жене, сањао Милку и осетио милину, за коју каже да је „с Цецу ниједампут“ није доживео. Сан почива на савладавању препрека и страхова. Боривоје се плаши тога да му Милка не измакне, да не пређе на другу страну, која је у сну симболизована као умирање. Ако се она пребаци преко те границе, веза између њих не може бити успостављена. Занимљиво је да је оно што Боривојева подсвест претвара у смрт заправо нови живот – Милку ће од њега неповратно удаљити дете које ће родити.

Реч „милина“ коју Бора бира да опише свој коначни осећај након сањаног спајања са Милком изразито је важна и сугестивна. Милина представља комбинацију уживања, нежности и бриге. (Видети: ЕПШТЕЈН 2009: 148) Његов доживљај Милке не своди се на пуко задовољење телесне потребе, он је одгађао спајање, иако је за њим жудео. Коначно, то што је милина након сна јача од осећања које се јавља након у стварности проживљеног односа са Цецом говори о интензитету осећања у сну, она делују реално и стварно проживљено. Са друге стране, Бори је жао што се тако нешто њему никада неће догодити.

Одмах након идеалног сексуалног односа у сну, долази до снажног Бориног судара са реалношћу. Прво, Милка га због детета игнорише. У филму га, бавећи се бебом, не спази када дође на прозор, али се он насмеје и одлази ни не покушавајући да јој приступи. Бора у роману није насмешен. Он осећа да је одбачен и искључен. Коначно, на њега сцена силовања делује као финално разарајуће искуство.

Експлозија и(ли) кретање у круг

Експлозија дуго таложеног унутрашњег отрова одиграва се на свадби, али чини се да је завршетак филма ефектнији него што је то случај са романом. Филм омогућава недореченост и ишчезнуће. Хаос који је претходно настао на свадби не разрешава се нити неутралише. Ми не знамо шта после бива. Једино што знамо јесте да је Боривоје избрисан и да у нашем видном пољу остају возови. Финална сцена Борине исповести у роману подразумева прво Борино

враћање у прошлост јер он накнадно објашњава брату шта је изазвало његово неочекивано понашање. Самим тим, ишчежава актуелност и неизвесност, која је у филму постигнута јер знамо да је после Боривоје *негде* и да се из те позиције оправдава, док се у филму губи. Завршна сцена у роману подразумева сцену борбе између Боривоја, сина Бошка и Панча. Границе се губе у том односу и коначно се Панчо трансформише у мачку која Бори седи на грудима. Ако имамо у виду то да је Панчо раније рекао Бори да се боји само мачака, а Бора сам примећује како силована певачица има „мачеће очи“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 207), можемо разумети да је мачка на грудима терет свих траума и страхова које Боривоје временом развија у немогућности да се супротстави животном току.

Везивање за воду које у филму није на тај начин истакнуто, јер је тамо симбол протока и губитка прилика првенствено пруга и возови који њоме пролазе, јесте у роману део раније поменутог покушаја да се успостави веза између свих чланова породице који се исповедају. У сну који је везан за воду Боривоје покушава да пронађе своју милину, да доспе до тела за којим жуди, и до тог задовољења долази, али само у простору снова. У реалности, он се креће тамо куда га пруга води. Прелажење преко пруге, присутно у филму, јесте раскидање са утврђеним путем, али и напуштање Милке.

Питања која одатле искрсавају и остају отворена односе се на смисленост кретања. Да ли је Борино кретање увек кружно као што то привидно сугеришу и форма романа, а још успелије форма филма? У роману прича почиње извињавањем Адаму због хаоса насталог на свадби, док је завршни поглед усмерен је на свадбу и бунило у коме је Бора. Али ипак, у роману Боривоје ништа заиста озбиљно и трагично није учинио осим што је изазвао непријатност и поново, као што би му жена рекла, „изгравао дежурну будалу“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 155) У филму су и на почетку и на крају представљене различите свадбе. Међутим, ту видимо разлику – док је у првом случају Бора само посматрач, у другој је активни учесник и изазивач хаоса, он је ту чак и убица који бежи од

свог злочина. Последице нису безазлене као што је то случај у роману где је он у пијанству оборио шатор. У филму он у тренутку беса и лудила убада Панчу и бежи. Шатор у оба случаја, и у роману и у филму, пада, али су последице пада које се откривају различите.

Раније изнета претпоставка да су Панчо и Бора двојници можда се најбоље потврђује на овом месту. Оно што наводи Бору да полуди јесте питање чије је Милкино дете, на које у роману реагује Панчо, стварајући неред у кафани. Он своју агресију испољава организујући силовање певачице Сузанае, док у филму Бора реагује агресивно и убија Панча који представља извор његовог незадовољства. Злочиначко и насилно понашање у роману везује се за Панча, док у филму Бора временом преузима и ту његову карактеристику, као што му претходно преузима жену. На неки начин, на платну се он поступно трансформише у Панча, што се може открити и ако упоредимо почетак и крај филма.

Након завршене прве свадбе, Боривоје са станице посматра одлазак младенаца и сватова возом. Преко пруге се, иза воза који је отишао, појављује Панчо који, идући ка камери, улази у филмски простор. Он пада на пругу и Боривоје долази да га подигне. То је и почетак њихове заједничке приче. На самом крају, након друге свадбе, крећући се од камере, ка прузи одлази Боривоје, притом се тетуррајући. У том моменту појављује се воз из супротног смера у односу на онај што је прошао када се на почетку појавио Панчо, и заклања га. Овакво отварање и затварање приче треба да укаже на одређену промену (мења се актер и смер кретања), али, уз то, упућује и на статичност и немогућност бекства из познатих оквира – шта год они радили и како год се кретали, возови настављају да долазе и одлазе.

Тело и жртва

Барокна огледала – тело као други

Душица Зивлак је анахрона јунакиња. Она је ћерка Ержабетиног сина Петра, кога је полубрат Адам убио због Петрове жене Руже. Ако обратимо пажњу на односе са осталим ликовима исказане у претходној реченици, могло би се наслутити и да је Душица у некој мери мелодраматична јер наведене релације у које је смештена обећавају мелодрамски заплет. Она одудара од свих јунака романа *Задах тела*, али и од свих јунака који се јављају у циклусу *Дивљи ветар*. Извор њене анахроности јесте религиозност и окренутост догми због које усваја модел понашања који приличи минулим временима, и то пре онеме како су та времена представљена у верским текстовима, него онеме што се заиста одигравало. Она је монахиња у модерном добу, ослобођена телесности коју је одредила као извор своје пропасти. По карактеристикама њеног приповедања, приступу проблематици тела и избору слика које дочарава најпре би се могло рећи да Душица усваја барокну визију света.

На питање зашто верујемо да је у питању барокна визија света, а не нека друга (средњевековна или ранохришћанска, на пример), међу свим оним које у основи имају заједнички хришћански поглед на однос видљивог и невидљивог, материјалног и духовног, даћемо одмах јасан одговор: ако желимо да говоримо о односу тела и духа можемо говорити о хришћанству генерално, јер је ова религија (мада је питање која није) заснована на односу те две компоненте, али ако желимо да говоримо о **НАГЛАШЕНОМ** односу према телу као извору пропасти, ако се суочавамо са живим сликама телесности у склопу приче о окајавању греха и ако је наглашено **СТАЈАЊЕ НА ПРОЦЕПУ** између телесног и духовног, ми говоримо о барокном осећању света.

Епоха барока је окарактерисана низом типичних тема: „променљивост, непостојаност, оптичка илузија и украс, сабласни призори, краткотрајни живот и свет у неравнотежи“ (РУСЕ 1998: 6). У складу са поетиком заснованом на

контрастима „истина је у супротности са самом собом“ (РУСЕ 1998: 26); човек је у игри са огледалима, лови свој прави одраз и почиње да сумња у стварност која му је дата само кроз сегменте. Понуђене су различите перспективе, а ни једна не омогућава јединки да сагледа целовиту слику. Огледало је једна од опсесија овога доба јер нуди изврнуту представу стварности – гледајући свој одраз у огледалу субјекат заправо гледа у обрнутог себе, бивајући истовремено и слика и одраз.

У Душичином животу заступљене су исте горенаведене опсесивне теме: непостојаности, сабласних и шокантних слика и разрушавања привидних илузија, али најбитније је да се уместо стварног огледала јавља фигура мајке Руже. Душичин живот потпуно би испоштовао структуру типичног пута хришћанског аскете – одрицање од телесног и световног и кончано окретање изолацији и духовном животу. Због бројности представа тела као средишта греха и извора пропасти, могли бисмо да говоримо о барокном доживљају света и њему својственој опседнутости падом у телесни ужитак, а потом окајањавању, али је овај модел у Павловићевом роману разрушен. Душица се не суочава са последицама свог ранијег посрнућа и предавања материјалном и пропадљивом, већ се бори са грехом своје мајке. На себи носи, не своју личну, већ наследну кривицу и уместо да због греха страда њена мајка страда она. Мајка неконтролисано ужива у задовољавању телесности; ћерка се потпуно одриче тела. Мајка за себе чува уживање; ћерки остају трауме и повлачење. Њих две тако представљају две крајности типичног женског барокног лика – грешницу и покајницу.

Управо због наслеђивања мајчине кривице, Душица се надовезује на Ружин животни пут. Заједно оне чине две фазе истог бића. Наравно, то тако изгледа из Душичине перспективе где грех захтева окајавање, а разблудела телесност – жртву. Као Душичин одраз у огледалу стоји Ружа, која је исто што и она сама јер су повезане крвљу, а једино у шта је млада жена сигурна јесте да јој

је Ружа мајка, да је потекла из њене утробе, док за оца може само нагађати ко је. Принуђена да од малена посматра мајку, Душица још као девојчица наслућује да јој мајка не припада, да јој није посвећена и да њоме не управља матерински нагон већ нека друга сила:

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 1993: 219)

Ружино огледање је за Душицу тајна. Она може видети да се мајка огледа, али не може знати шта Ружа види у себи. Она може и наслутити мајчин „мутни немир“, али, препознајући то, девојка (а тада девојчица) пре пројектује своја очекивања и личне покушаје да разуме мајку. Она у самој себи осећа „мутни немир“ јер не разуме до краја шта се са њеном мајком збива, али је то измицање мајчине фигуре узнемирава. Она опажа да мајку нешто гони да се креће, да бежи из куће. Примећује и да мушкарци, након што деда Првуле одлази да тражи помоћ како би ослободио зета Петра из затвора, прате и вребају Ружу, чучећи „по камењу и на дрвећу“. Душица их доживљава као звери, а за своју мајку казује како је: „Задовољна што око себе шири немир. И што толико људи због ње губи главу.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 223) Након помињања унутрашњег немира који постоји у Ружи, Душица закључује да њена мајка исти тип немира емитује око себе и да у томе ужива. Као девојчица, она још увек не схвата да је порекло немира који је детектовала у својој околини сексуално.

Супротстављајући себе мајци Ружи, која је њен биолошки почетак, Душица се заправо супротставља својој слици у огледалу, јер иако су крвљу везане (исто биће), Ружа је све супротно од Душице. Душица усваја перспективу човека барока који своје виђење света заснива на контрастима између видљивог и невидљивог, телесног и духовног, света привида и вечности која се открива у обнављању нарушене заједнице са богом. Динамика дела, које за средишњу тему има човека, проистиче из укрштаја супротности, из промене и

прелаза из једне крајње тачке у другу. Суштина развитка радње јесте у сучељавању, у нарастању напетости, са једне стране, између човека и света, а са друге, у развијању конфликта унутар самог људског бића. (ВИЛАРИ 2004: 8) Однос са мајком за Душицу је такав да се истовремено сукобљава са окружењем, јер је Ружа неко други, ко уноси хаос и разрушава устројство света у коме Душица живи, али и са самом собом јер је Ружа, иако то није експлицитно изречено, Душичино „друго ја“.

Кроз премештање жаришта сукоба унутар јединке, који се јавља у барокно доба, ствара се основа модерног типа субјективности. У центру пажње је човек, и то човек расцепљеног идентитета. Субјекат је у дијалогу са светом и собом, у покушају разумевања и саморазумевања. Основно питање које себи Душица поставља, а верује да због њега пати и њен (полу)брат јесте питање идентитета које је у директној вези са проблемом неодредивости порекла:

А тко сам ја?

Чија сам?

Зли језици не бјеху лијени тровати ме у дјетињим годинама причом о курвању моје матере. Још за њеног дјевојаштва, мој јој је покојни отац био један од многих. Што се њоме оженио, није доказ да ми је родитељ. Као што се и Адам, истодобно ми стриц и очух, само пред другима дичи Славољубом. Пред собом – увјерена сам – не. Када не би било тако, зашто би убио мог оца и истог трена мојој мајци пуцао у ноге а не у трбух? Али он је у поремећеном часу тако учинио. Сумњао је да плод у Ружиној утроби не припада њему, већ његовом полубрату Петру Зивлаку, једином човјеку којем се моја мати увијек враћала. (ПАВЛОВИЋ 1993: 215)

Душичина позиција је хамлетовска, уз ту разлику што од ње нико не очекује да се свети свом стрицу-очуху. Крвно сродство са Адамом чини да и он постаје један од ликова у огледалу. Упркос њеној вољи, убица њеног оца дели са њом заједничку крв. Тражећи одговор на питање о свом идентитету, Душица настоји да пронађе сопствено биће у унутрашњим и спољашњим удвајањима. Потрага овог типа била би сасвим модерна, али у њеном случају има барокни обрт. За барокног човека типично је да постоји у прелазима и да је свестан несигурности, што га чини и зачетком модерног појединца, али, за разлику од

човека XX века, када је неутемељен, човек барока тражи потпору и избављење у идејама вере. То је оно што ће и Душица учинити, чиме потврђује своју анахроност.

Предвиђени пут спасења – како се ослободити тела

Термин барок у књижевности је проблематичан јер је нејасно дефинисан, па измиче прецизном одређењу (слично као и човек барока). Тумачу је тешко да одреди типично барокне карактеристике – како на стилистичкој, тако и на идејној равни дела – а да те особености не важе истовремено ни за једну другу епоху. (Видети: ВЕЛЕК 1966: 47-77) Као што можемо видети у овом конкретном случају, тешко би се могло рећи да се барокне специфичности не могу препознати и у делима модерног доба. Како смо већ истакли, барокни спевови неретко прате унутрашње кретање јунака – од почетне палости, до финалног повратка богу. Значајну улогу у овом кретању има фигура жене, која може бити или јунакиња или узрок пада, а она неретко бива демонизирана.

Улога жене, у јудео-хришћанској традицији често је била да представља препреку у односу мушкарца и Бога, да буде покретач заплета унутрашње човекове драме. Идеју да је жена мушкарцу препрека ка спасењу износи Августин у *Исповестима*, и развија се као једно од кључних уверења потоњих тумача догме. Не само да жена мушкарца спречава да задобије вечност, већ је и узроковала да човек у први мах уопште изгуби вечну заједницу са богом. Жена је лако проглашавана вештицом јер је сматрана подложнијом ђавољем утицају, те је оптуживана за слабост и моралну и интелектуалну инфериорност у односу на мушкарца. Свештеници су се вековима служили Евиним примером да докажу моралну недораслост жене. У складу са женским slabим моралним квалитетима, ишла је и представа о жениној наглашеној телесној похоти, као и

бескрајна разматрања о пореклу и узорцима пожуде и сексуалног нагона код жене.³⁶

Ову улогу демонизоване жене, изазивача пропасти, у Душичиној исповести има Ружа,³⁷ чије тело је узрок жудње многобројних мушкараца и, као последица тога, и узрок смрти Душичиног оца Петра:

Моја матер се од њих [баба-Дониних клетви] није бранила, већ се понашала као да их не чује, и даље окренут себи и свом мутном, устрепталом и никад задовољеном немиру. А он јој је, чинили ми се (а такав осјећај и данас у мени није ништа мањи), кроз поре избризгавао опору, воњаву слуз, која је, кад би ме послјије вечерњег оброка полагала у постељу, прелазила и на моју кожу, парализирајући ме ужасом да ћу се и сама почети знојити истим млаким, љепљивим знојем као и она, и воњати сличним задахом као и њено, мушким додирима каљано тијело. (ПАВЛОВИЋ 1993: 224)

Незадовољени немир јесте сексуална жеља, коју Душица одбија да именује, очигледно страхујући од могућности да њома буде заражена, да на њу буде пренесена преко зноја, посредством додира са мајчиним телом. Она не само да осећа одбојност и гађење према мајчиној лепљивости и воњу већ се плаши да ће и сама воњати на такав начин. Страх од мушких додира који „каљају тијело“ и тиме постају, у исти мах, и извор лепљивости, али и њена директна последица, јер мушкарци долазе призвани Ружиним немиром који се испољава кроз зној, јавља се код Душице још у младости. Везујући осећање укаљаности за сексуалност и додире, Душица поступно бира да избегне да се зноји као мајка тако што ће своје тело сачувати чисто. Она се овим изнова приближава хришћанском идеалу девице која жртвује телесност зарад вечности.

Феминистички настројени тумачи пребацују догми да жени намеће као идеалну улогу Марије, која је природно недостижна. Када посматрамо историју књижевности до барока, запазићемо да је у темељу наше европске

³⁶Објашњења феномена женске сексуалности које нуди медицина оног доба погледати у: (ДЕЛИМО 1987: 451-455)

³⁷ Раније смо истакли да и Шањи, а и остала браћа демонизују Адамову жену.

цивилизације, посебно њеног западног дела, идеал једног типа жене: трубадури и трувери, Петрарка, Данте, а пре тога обожаваоци Мадоне, нуде и иделизују представу жене лишене сексуалности. Душица се опредељује за западно хришћанство, мотивисана женским фигурама које сматра достојнима да јој буду узор: баке Ержабет, мајке породице која је спремна све да жртвује зарад породичног склада и госпође Саргијевић, Словенке, професорке немачког, која након мужевљеве и синовљеве смрти остаје у Врановцу „препуштена вјечној чежњи за врлетима Савињских Алпа“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 232), а код које је Душица живела у младости, пошто се са оцем преселила у Врановац.

Обе жене, које Душици служе као узор, и које су, уз то, обе католикиње, обележене су способношћу трпљења. Током своје исповести, Шањи више пута понавља Боривоју како је Ержабет, као и Адам, у стању да све истрпи. Госпођа Саргијевић није говорила о преминулом сину „никад нити ријеч“, чувајући своју тугу и сећање за себе, како би „била у стању доживјети достојанствену смрт“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 232). Шта Душицу фасцинира у трпљењу и зашто у њему види извор достојанства?

Згрожена мајчиним понашањем и Ружиним лучењем сопствених садржаја и слуги у свет, девојка је заправо ужаснута изливањем и необузданошћу које препознаје у себи најближој жени. Душица жели да у свету посведочи присуство идеалног модела постојања које се, по њеном мишљењу, остварује кроз повлачење у себе, чиме се оспорава централна улога телесних нагона, где су лично задовољство и избегавање бола приоритети. Ержабет негира сексуално задовољство и привлачност као људске потребе, док Саргијевићка прећуткује свој бол због губитка. На овај начин, бирајући њих за узоре, Душица се опредељује да велича жене које се одричу људских слабости и телесности, живећи у свом свету изван актуелног времена – Ержабет живи у будућности у којој не умире сама и њена породица се продужава кроз потомке, док

пензионисана професорка живи у прошлости, у сећању на сина које не дели ни са ким.

Не треба ни у једном тренутку изгубити из вида да су у основи оваквих саможртвујућих аскетских тежњи односи између човека и жене који искључују сексуалност и грешност. Саргејевићка је од мужевљеве смрти ослобођена физичког контакта, она је прво посвећена сину, а касније успомени на сина коју не дели са светом; док Ержабет, из Душичине перспективе, није сагледана сексуално, јер је она пре мајка него жена, иако је неминовно прво морало бити последица женствености. Њихови животи усмерени су на жртвовање телесности, а обе своје поступке оправдавају религијом. Одржањем породице по сваку цену, Ержабет жели да избегне самоћу јер сматра да бог човека није створио да буде сам, док је стара професорка конзервирала свој живот затварајући се у прошлост.

Тело је опсесија барокног доба и хришћанства у целости. Тело је опсесија и Живојина Павловића, али на друкчији, нехришћански, начин. Он је опседнут живим телом које се креће и буја у својим нагонима. Хришћанство трага за супротним – човек треба да спута нагоне свога тела и продухови се. Проблем тела огледа се у томе што је оно у хришћанској догми схваћено као гранично подручје, место сукоба. Плот тражи своје задовољење и искушава људе да згреше. Пакао је у човеку, грехови из њега произлазе, душа јесте, у ондашњем виђењу света, поље борбе. Душица улаже напор да свом стрицу Шањију укаже на могућност идеалног живота у богу – живота заснованог на гушењу телесних прохтева, који ће пружити потребну сигурност и уточиште од привидних лепота и пролазних заблуда створеног света.

Замрзнуто време – замрзнуте жеље

Оно што Душицу уверава да има бога јесте фотографија младе госпође Саргијевић на глечеру. Жена је имала навику да девојчици показује своје фотографије из младости, а овај поступак је сасвим у складу са њеном одлуком

да се фиксира у прошлом времену и не миче се из одређене замрзнуте тачке. Међутим, видевши себе уместо Саргијевићке на кључној фотографији где је жена на глечеру, која везује девојчину пажњу, Душица за себе и несвесно бира тај пут као идеалан. Описујући фотографију она казује:

Сунце је окомито тукло у лед док је друга страна масива на снимку изгледала готово црна, и лед је блистао хладним сјајем, нељудским попут вјечности. Та слика (слично претходној, с Голеша), узнемирила је моје дјетиње биће до те мјере да сам први пут у животу почела *вјеровати* [...] предана до данашњег дана наслућујућем доживљају, на основу кога сам се увјерила у постојање Створитеља. (ПАВЛОВИЋ 1993: 234)

Сцена која Душици потврђује постојање бога није догађај, већ фотографија. Она до вере не долази из свог живота, већ посматрајући исечак туђег. Уз то, фотографија је статична, па, самим тим, она не може својим кретањем да опонаша живот, да „узбуђује и узнемирава“ (ПАВЛОВИЋ 1996: 15), као што је то случај са филмом. Душици се допада управо мир фотографије, она жели да на тај начин конзумира цео живот, да он постоји без помака. Посматрајући фотографију, Душица ставља акценат на лепоту створеног, довршеног света, на оно што је, у односу на човека, вечно. У писмима стрицу она усваја улогу проповедника који велича веру. Проповедници кроз време увек настоје да вернике наведу да се преобрате и у први план ставе религиозно осећање. Инсистирајући на пролазности, проповедници и писци током епохе барока сликовито у различитим формама истичу како је „живот само костим мртваца“ (РУСЕ 1998: 113), а од ранијих традиција преузимају „рефрен *све се мења*, који се појачава и понавља у свим облицима“. (РУСЕ 1998: 119) Једино што остаје ван промене и игара привида јесте бог. Занимљиво је да Душица своју веру темељи управо на глечеру јер фасцинација ледом још једном потврђује њену потребу да се кретање живота и његова променљивост пониште.

Она жели да се одвоји од времена, простора и тела. Време одбацује тако што тежи статичној категорији вечности, док је одвајање од простора у вези са

покушајем избегавања кретања тела, што је једини начин на који се може спознати простор. (Упоредити: GROSZ 1995: 92)³⁸ Одбацивањем тела већ смо се бавили – оно се остварује кроз негирање нагона. Бирањем трпљења као идеалног модела понашања, Душица одбацује људску телесност. Одбацивање времена и простора који граде тренутак печатирано је одбацивањем телесности. Да би могла да се ослободи телесног, она мора одбити тренутак и конкретне околности (*овде и сада*) јер се у њима тело испољава. На овај начин она се одриче своје женствености јер уместо пристајања на телесност и постојање у простору (Упоредити: BEST 1995: 188) бира да се усмери ка времену, и то оном времену које је очишћено од сваке слабости и недостатка. Ово је посебно занимљиво као потврда негирања сопствене женскости, ако имамо у виду раније поменуто повезивање женског принципа са простором. Премештајући свој фокус на нешто „нељудско попут вјечности“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 234), она одбија да се утопи у свакодневницу која је, насупрот вечности, људска и пролазна.

У складу са темом пролазности, неминовно искрсава и тема смрти. Душичино суочавање са смрћу је директно – она присуствује тренутку када јој Адам убија оца и пуца у мајку. Њена одговор на ситуацију којој принудно присуствује јесте: „А ја сам вриштала – чини ми се сатима.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 236) Коначна реакција и шок девојчице која гледа у лице смрти је очекиван. Међутим, оно што привлачи пажњу јесте изненадност смрти. Адам пуца у свог полубрата док је овај „сагнут, везивао узицу на ципели“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 236) Везујући пертлу он чини нешто свакодневно и уобичајено, не очекујући долазак смрти. На овај начин укида се могућност узвишеног умирања. Нема достојанственог опроштаја од света јер није постојала свест о сопственом стајању на ивици живота. Човек се, како се и у овој ситуацији потврђује, налази

³⁸ Под овим не треба мислити да она буквално одбија да се креће и изађе из одређеног затвореног простора, већ на то да је њено кретање увек циљано и ограничено, чиме она настоји да исконтролише простор, конкретно, утицај других тела која се у датом тренутку крећу у истом простору.

на граничном подручју, а уз то је и сам гранично подручје на коме се, из хришћанске тачке посматрано, сукобљавају ниски телесни и високи духовни принципи. Што се Петра Зивлака тиче, ми не видимо високе духовне принципе, али се у њему не открива анималност као што је то случај са Ружом или Адамом. Он жену прихвата и толерише њене преваре, али се Душица његовим поступцима не бави јер га не осуђује. Оно што јесте предмет њене осуде је неконтролисана страст коју препознаје у мајци.

Страст се константно спаја са смрћу. За Душицу је мисао о страсти неодвојива од мисли о ништавилу и повређивању или кварењу другог људског бића. Адам и Ружа су обоје, директно, односно индиректно, одговорни за смрт њеног оца. Њих двоје су искварени страшћу: он постаје братоубица, а њено тело емитује воњ који потврђује унутрашње труљење. Када касније непозната особа, коју није успела да идентификује, силује Душицу док лежи у болници, у њеној свести ће се мисао о сексу коначно и нераскидиво везати за мисао о болу:

[...] изненада [ме] снађе страшна судбина, којом ме је Господ незаслужено каснио, и тако ме, по својој вољи, потчинио себи, до у Вјечност. Не знам ни како, ни у ком се часу то догодило; само се сјећам да су ми се међе између будућног стања и бунила неосјетно помакле, и да је, из таме, као црн облак, изникла нејасна сподоба, којој сам, пољуљане свијести, једва успијевала препознати обресе, и остати мирна мирна и када сам осјетила да се, дишући шумно, надности нада ме, пошкропив ме тешким воњем дезинфекционих средстава каквим одишу све санитетске установе, дајући ми тим мирисом на знање да се, ипак, не сучељавам с властитом патњом, већ с наравном чињеницом, и да нада мном не лебди производ маште, већ нечастиви у људском обличју, чију сам тежину истог тренутка осјетила с врха главе, на коју се спустила широка мушка шака затиснувши ми уста, па до ногу, којих су колена, упркос грчевитом отпору, брутално размакнута, да би ми у утробу насилно, уз страшну бол и крв, продрло страно химбено тијело, упрљавши ме заувјек. (ПАВЛОВИЋ 1993: 262-263)

Бол која је била душевна, јер је девојчицу погађало мајчино понашање и јер је, на крају, оно узроковало очеву смрт, постаје и физичка. У том тренутку она се коначно одваја од свакодневног и стапа с вечношћу. Душица овај моменат у свом животу одређује као тачку у којој долази до коначног кидања веза са

профаним. Вечност постаје изговор за повлачење из света.³⁹ Константно страхујући да попут мајке не буде укаљана, девојка то постаје против своје воље. Прљање проузрокује онај који је вештачки и споља чист, јер би се то о нападачу могло закључити због његове обележености мирисом санитарских средстава. Изнутра је то створење, како га она доживљава, „нечастиви“. Душичина немогућност да препозна лице свог напасника њега истовремено деперсонализује. Пошто изгуби конкретне људске црте, он може бити свако. Сексуални чин се у њеној свести стапа са демонским делањем и насиљем. Настојећи да осмисли своје страдање, она изнад своје воље ставља божију.⁴⁰

Све што Душица и раније одређује као немир, док заправо говори о сексуалној жељи, не именујући је, јер је не разуме и јер је за њу једнако неодредива као лице болничког напасника, у контрасту је са нељудском вечношћу која се њој открива пред сликом мирног и непокретног глечера који она тумачи као потврду постојања бога. Људско биће је, насупрот вечном стајању својственом глечеру, у константном умирању, његово време измиче, тело неминовно тежи повратку у прах из кога је потекло, чиме ће се на крају и поништити.

Покајање и задобијање вечног живота представљају једини спас од смрти, а притом се мисао о рају јавља упредо са мишљу о паклу, јер представља одговор на идеју о мукама, њену противтежу. (МОРАН – АНДРЕС-ГАЉЕГО 2004: 163) Покајник иде трагом типичног „аскетско-мистичког пута“ следећи образац по коме кроз искушења и окајавања долази до завршне тачке ослобођења и поновног сједињења са богом. (РОЗА 2004: 274) Окајавање захтева осамљење и то је истовремено почетак повратка богу. Душичино осамљивање почиње још у детињству када се удаљава од мајке, јер је се гади и од оца јер није сигурна да јој

³⁹ Упоредити са: „Vječnost, već odavno krajnja utjeha otuđene egzistencije, pretvorena je u oruđe potiskivanja time što je prenesena na transcendentalni svijet — nerealna nagrada za stvarnu patnju.“ (MARCUSE 1985: 113)

⁴⁰ Упоредити са запажањем о болу као знаку милости које износи Џефри Расел. (RASEL 1995: 97)

је заиста отац. Завршно кидање веза са светом наступа након претрпљеног силовања у шеснаестој години, о коме Душица ништа не говори, стидећи се своје упрљаности, али због које избегава и брата Славољуба, последње биће које ју је везивало за конкретни живот у времену (доба распуста) и простору (бабину и дедину кућу на Голешу где су распуст и проводили). Након проживљеног сексуалног напада, она одлази у Неготин да се запосли, помишљајући:

[...] насилно оскврнутог тијела, чија се старост тада протезала преко свега шеснаест година, отићи на Голеш, и, онаква, бити крај Славољуба. Бејаше ми незамисливо ни да га погледам, а немоли загрлим и пољубим; њега, који је остао исти какав је одувијек и био; ја, која сам постала заувијек нешто сасвим друго. (ПАВЛОВИЋ 1993: 264)

Однос са Славољубом за Душицу представља централни однос у животу и битно је истаћи да је у питању посебна врста жудње, где се јавља жеља за тим да постоје само њих двоје на целом свету. Он за њу означава смисао и очишћење од греха чијим је последицама, било то мајчино састајање са непознатим мушкарцима, било то очево страдање, током живота била принуђена да присуствује. Након очеве смрти Душица је фиксирана за слику очеве смрти и рањене мајке:

Пред очима ми непрестано лебди ужас злочина и тијела покошених родитеља, и та предоџба, која никако да ишчили, потире све што је око мене постојало: главињала сам од јутра до мрака попут сомнамбула, несвјесна ни гдје сам, нити шта се са мном збива. (ПАВЛОВИЋ 1993: 237)

Призор смрти који не може да поднесе, а који се пред њеним очима понавља, бранећи се, замењује сликама свог малог брата који је, изненада рођен, за њу постојао „умијесто оца“. Уместо једне, у свест урезане, визије смрти и бола проузрокованих дивљањем страсти, она посматра поступно одрастање детета о којем се сама стара. Свет је за њу очишћен његовим рођењем, због чега се Славољубу, из њене перспективе гледано, она више не може вратити након што је укаљана поновним насиљем света, који постоји ван њих двоје. Овога пута насиље је извршено над њеним телом.

Срастање у вечности – стварање андрогена

Једно од питања које се поставља у вези са Душицом јесте и зашто она бира Славољуба као централну вредност свог живота. Могући одговор јесте да се он појавио убрзо након смрти њеног оца, попуњавајући празнину која за њим остаје, чиме она добија могућност да се, након насилног одузимању живота које је посведочила, брине о опстанку другог људског бића. Треба разумети да мала Душица у првом моменту нема развијену етику бриге, она се стара о брату просто зато јер се брине за њега као свог сродника. Чак и касније, њена брига се пре креће у смеру хришћанске љубави него развијеног мисаоног система. Постоји семантичка разлика између *бриге о некоме* и *бриге за некога*. Прво не захтева већу емотивну ангажованост, већ само свест о томе да је некоме потребна помоћ. Са другим то није случај. Бринути за некога значи бити уз њега, страховати да би нешто могло да га угрози и, у крајњој линији, неретко подразумева покушај да се онај за кога се бринемо заштити од опасности. (Упоредити: HELD 2005: 21; 29-31)

Како се чини, пресудно за Душин однос према брату јесте то што се она са њим идентификује. И Славољуб је, попут ње, жртва. Она бира да верује да је идентитет његовог оца несигуран, као што мисли и за сопственог. Душица чак помишља и да им је отац исти, упркос томе што Ружа тврди супротно. Девојка сматра да је и Славољуб опседнут питањем порекла исто као што је и она (у његовој исповести сазнајемо да то није случај). Пошто Славољуб долази на свет након смрти њеног (њиховог) оца, она се из улоге ћерке, од које је насилно одсечена очевим страдањем и мајчином уобичајеном незаинтересованошћу за децу, пребацује у улогу мајке. Ова улога је искупљујућа јер Душица у њу улази безгрешно и без учешћа тела – она дете не рађа, али се о њему стара као мајка, при чему је и сама, у првом тренутку, још увек дете. Ипак, одрастањем се њен однос према брату не мења.

Она Славољуба воли јер је чист, а када се то временом нарушава, она жели да му помогне да се ослободи површности и врати својој чистоти и детињој просветљности „чедном анђеоском прозирношћу“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 244) Покушај формирања заједнице са братом, у коме се можда могу наслутити трагови инцестуозних жеља, посматрано из њене перспективе, супротан је било каквом покушају телесног уједињења између мушкарца и жене, и требало би, како она то види, да их одведе ка богу: „Уфала сам да бисмо, нас двоје, заиста могли у бескрај. Видјела сам да је та наша складност, кроз пјесму и свирање, истински пут ка Свевишњем, у чијем се окриљу, то је бар јасно, можемо једино оћутити потпуним бићем.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 253) У својим тинејџерским годинама, када би била очекивана појава љубави и сексуалних жеља, Душица и даље остаје усмерена искључиво на брата са којим је повезује музика, и заједничко музицирање. Иако казује да је „скрхана болом што је такав, свилен и неотпоран као паучина“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 251), она ужива у слици Славољуба кога доживљава као неуклопљивог у свет и, у великој мери неспособног да се снађе и сам избори за себе. Докле год остаје неотпоран, она се о њему стара и задржава улоге и мајке и сестре.

Да би одбранила Славољуба од неочекиваног напада, Душица хвата нож голом руком, спречавајући, на тај начин, својим телом напад на братовљево. Спремност да жртвује сопствено тело за њега, биће додатно кажњена. Не само да ће бити рањена и у руку и врат већ ће током ноћи проведене у болници бити силована, услед чега ће се, осећајући се упрљано, удаљити од Славољуба због кога је у ту болницу у првом тренутку и доспела. Спремност на жртвовање сопствене коже за другога не окончава оно што она види као пут искушења. Из њене перспективе гледано, чак и та највећа и чиста љубав коју осећа према брату мора бити потиснута љубављу према богу. Из тог разлога Душица у сопственој трагедији види божији план да је себи приближи.

Зашто Душица види као неопходно жртвовање тела и покушава да у свом страдању прође смисао? Западно хришћанство, коме она припада, негује презир према телу и телесности од својих почетака. Тело је унижено, посматрано као потврда човекове пропадљивости, његове пале природе захваћене унутрашњим труљењем. Жена је, као наглашено путена, још ближа смрти од мушкарца. Живот је схваћен као умирање, а жена се, уз то, умирању приближава кроз рађање. При стварању новог бића женско тело на јединствен и мушкарцу неизводљив начин прилази граничном подручју живота и смрти. Тело је у сталном нестајању, и управо оно представља подсећање на пролазност. Преко уверења да „је првобитни грех такође оборио душу у материју“, стиже се до закључка да би душа могла да се уздигне из палости и да се „поврати 'анђелизујући се'.“ (ДЕЛИМО 1986: 16)

Поступак „анђелизовања“ душе морао би да искључи односе са овоземаљским – сваку врсту уступака и угађања телу. Пропадљиво тело јесте показатељ палости, али женско тело означава грешност далеко више од мушког. Женско тело представља, као што је поменуто, извор пожуде – жена је схваћена не само као похотнија од мушкарца, већ је и одговорна за изазивање похоте и разврата у човеку. Душица види Ружу као узрочника похоте у другима – она својим унутрашњим немиром буди туђи сексуални немир. То што она сама није настојала да пробуди било чији немир или похоту, али је против своје воље ипак пробудила, девојка занемарује бирајући да верује да је то део божијег плана за њу.

Ако се задржимо на религијском контексту, објашњење на које Душица прећутно пристаје је и јасније. Још у средњем веку долази до изједначавања првог греха (узрока човековог пада, првобитно „греха интелектуалне охолости“) са сексом. „Одвратност тела и секса је на врхунцу у женском телу. Од Еве до вештице с краја средњег века, тело жене је најдраже место ђавола.“ (ЛЕ ГОФ 1999: 129-130) Жене су изазивачи пожуде, а свети Августин истиче како

„пожуда преноси прародитељски грех“ (ЛЕ ГОФ 1999: 144), па је јасно да третирање жене као Евиног семена у оквиру хришћанства има историју дугу готово колико и само хришћанство. Уздизање душе у почетном стадијуму аскезе би морало да отпочне признавањем кривице за првобитни грех – пожуду. Ово нас враћа на почетак – иако сама не подлеже сексуалним жељама, Душица наслеђује кривицу због наглашене пожуде своје мајке.

У средњем веку започиње „сатанизовање пути и тела, изједначених с местом разврата, средиштем чињења греха“ и такво схватање снижава тело, отимајући му „све његово достојанство.“ (ЛЕ ГОФ 1999: 143) Снижавање тела и демонизовање телесности у великој мери везује се за демонизовање жене, кривца за пад. **Женина кривица је, уз то, наследна.** Готово на исти начин наследна је мушкарчева слабост и склоност да женском искушењу подлегне. Мушкарац у везу са грехом долази преко жене, а жена која је доживљавана као блиска извору самог зла, неретко узима на себе његову природу, постаје зло по себи.

Жена грешница и блудница разрушава утврђени друштвени поредак сваке средине. Када иступи из предвиђеног сексуалног оквира, или религиозног понашања, оглуши се о захтеве да буде „чедна и једноставна“, или било како направи искорак из утврђеног система поступања, жена са лакоћом бива искључена из колектива, па њени лоши морални квалитети постају предмет разговора унутар друштва. (ЛЕВАК 2004: 306-307) Исто се догађа и са Ружом, али само док борави у мањој средини где је људи знају као Прванову ћерку. Пошто се уда за Адама који је богат, престаје отворено искључивање из друштва, иако се њено понашање не мења, а скривено оговарање и даље траје (што можемо видети кроз речи свих Првановића који приповедају у роману). Мизогинско расположење, узроковано уверењем да је Ева кроз пожуду навела Адама да згреши, лако се ојачава и шири, посебно ако је у центру пажње жена осумњичена за блудничење. Поред тога што је незасита у сексуалном смислу и

манипулише човековим сексуалним нагоном, жена је незасита и у материјалном смислу – безгранично је похлепна. Обратимо пажњу на потврду наведеног кроз Душичино сећање из периода након очеве смрти и Адамовог одласка у затвор: „Ружа је наставила напасати стада и састајати се са дрвосјечама. 'За паре', говорило се у родбини. 'Видиш ли како је облечена? Откуд јој ако се не курва, Ружа Прванова – Копилуша!'“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 238-239)

Осуда женског дела колектива је очекивана – Ружи пребацују што се ставила изван оквира њима дозвољеног понашања. Али одакле мушки презир према жени? Психоанализом и тумачењем архетипског страха мушкараца од жене и негативне представе о њој, истиче се да се мушкарац „плаши сексуалног канибализма своје партнерке“. Ако желимо да испитамо корене страха од жене, можемо покушати да извор пронађемо у подсвесном мушком страху од непознате телесности. Човек у *Књици постања* постаје свестан тела и сопствене голотиње и уплаши се што је наг. За болно отрежњење је одговорна жена, која из тог разлога бива унижена. Притом, женско тело остаје загонетно мушкарцу јер му је страно. Таласи антифеминизма раздиру католичанство од светог Павла, преко највећих отаца западног хришћанства Августина, Томе Аквинског, Тертулијана, Јеронима, и тако до барока (па и даље), и сви жену готово демонизују. (ДЕЛИМО 1987: 430-436) Похота је један од смртних грехова западног хришћанства, а Ева (па за њом и све жене) отеловљује похоту и пожуду.

Црквени оци западног хришћанства сву кривицу за сагрешење пребацују на Еву. Ева симболички представља нижу, материјалну страну човечанства. Једноставно би било, и у складу са барокном поетиком, а и упрошћеним тумачењем, поставити Адама и Еву као две супротстављене јединке, а њихов међуоднос схватити као однос „двоструких или удвојених бића“, те „ликова који се претварају у свој одраз или стварају своју супротност“. (РУСЕ 1998: 25) Поред тога, Ева се може разумети и као осећајни део људског бића и „његов

ирационални елемент“. (CHEVALIER – GHEERBRANT 1989: 151) Теолози демонолози, у духу свог мизогинског расположења истичу како је женски пол „преплављен grubим и ватреним страстима“, те да су жене глупе, подложније демонима, слабије по природи, брбљиве, лакоме. Дијаболизација жене нужно произлази из тога што је жена „обешчашћена заједно са сексуалношћу“. (ДЕЛИМО 1987: 447)

Световна и духовна љубав постављене су као две могућности човечјег усмерења, али је световна љубав својствена палом човеку – Адаму кога заводи Ева, везује га за привид и грех, она и не доводи до испуњења. Права љубав, духовна, неодвојива је од човека, само је он у себи мора изнова открити. Човеково искупљење заправо би требало да представља прелаз са световне на духовну љубав – враћање у првобитно стање, сједињење које је симболично изражено кроз пољубац душе са Господом. (CHEVALIER – GHEERBRANT 1989: 524) Скрајнутост тела, требало би да доведе до обнове духа. Унижавањем тела и женског принципа (јер жена је телесност), омогућава се прочишћење. Но, ово виђење је засновано на парадоксу.

Рођење, па и поновно духовно рођење, као и смрт, подразумева нужно постојање женског принципа. Име Ева означава живот и жена га добија од Адама тек по Божијој осуди и прогону из раја (1 Мој, 3, 20). Али, Ева рађа синове рођењем осуђене на смрт, она је истовремено „мајка греха“ (ДЕЛИМО 1987: 441) и мајка грешних. Човекова грешност тако се преноси са колена на колена, сексуалним чином. Људско трпљење и страдање на земљи је последица пада и духа и тела. Христ у себи обједињује и искупљује обе природе, дајући човеку нов живот, тако што побеђује смрт – „Ако је Ријеч зачета без Мајке, Крист је зачет без Оца; али не и без Мајке, нове Еве.“ (CHEVALIER – GHEERBRANT 1989: 152) Рођење искупитеља људске природе укључује жену обновитељку. Зато се Душица понаша као да је Славољубу мајка.

Жена у јудео-хришћанској традицији обједињује улогу Еве и Марије. У Душичиној личности улогу Еве има мајка Ружа, чију кривицу она наслеђује, док она за себе задржава само улогу Марије. Ева наводи Адама на сагрешење, пошто је послушала змију и оглушила се о божију заповест. Ева омогућава пад човека. Марија представља обрнуту Еву – она враћа могућност искупљења и успона ка Богу. Славољуба, који је настао из греха, чиста љубав може поново ујединити са богом. А само кроз такву чисту љубав и Душица може доћи до уједињења, те зато са братом жели да створи засебан вечни свет. Њена идеја је хришћанска, она игнорише полне разлике између себе и брата, елиминише сексуалност и настоји да се са њим духовно сједини у односу у коме би постали једно заокружено, андрогено биће коме је својствена „равнотежа између мушког и женског у истом човеку, али чак и више, јер је андроген значио биће и суштину“. (ХАМВАШ 1999: 203) Самим покушајем искључења из свакодневног, она жели да своју жељу пребаци у простор вечности.⁴¹ И поред могућности оваквих тумачења, као отворено остаје питање да ли је ова жеља потиснуто еротска.

Кључно за разумевање овог проблема јесте то што је природа жене (Еве), као и мушкарца (Адама) двојна. У корену симболике двојности налазимо да се „број два приписивао мајци: означаје женски принцип“, и даље да у складу са „својим погибелним амбивалентностима два може бити и зачетак стваралачког развоја и кобне пропасти“. (CHEVALIER – GHEERBRANT 1989: 137) Кроз ову симболику можемо разумети фигуре мушкарца и жене. Али, док Нови Адам (Исус) представља спуштање духовног ка телесном, Нова Ева омогућава превазилажење телесности кроз духовно. Улога Еве остварује се док се наивно и неискварено стање преображава у свесност. Улога Марије подразумева пут натраг – од свесног избора да у себе прими Господа, до повратка у готово детињу духовну чистоту.

⁴¹ Упоредити са: „Tok vremena je najprirodniji saveznik društva u održavanju zakona i poretka, konformizma i ustanova koje prebacuju slobodu na vječitu utopiju[...]“ (MARCUSE 1985: 203)

Контрола над (при)видом

Душица утеху и смисао проналази у монашком начину живота који треба да јој обезбеди повратак изгубљене чистоте. У хришћанској аскетској традицији, тело се детронизује тако што се добровољно повређује, јер се до „духовног савршенства“ стиже „путем прогањања тела“. Као идеал коме се тежи постављена је фигура монаха, а он се „потврђује мучећи своје тело аскетизмом“, док савршени узор остварен кроз лик свеца „никад то није у тој мери као кад жртвује своје тело у мучеништву.“ (РОЗА 2004: 131) Јединка се телесно мора изоловати, потом се јавља „потискивање и осуда телесних прохтева“, а за резултат има „изоштравање осећаја и сензација монахиња,“ (РОЗА 2004: 243) што представља основу за јачање емоција према Христу.

Издвајање из привида и покушај да се обмана света и тела сагледа уздизањем душе постиже се кроз осамљење, тиховање и покору. Поред обуздавања тела, требало би да се јави и „контрола намера душе“. (РОЗА 2004: 242) Наведени кодекс важи за монахиње, али је применљив на испосништво уопште. Реч контрола која се овде јавља, можда је и кључна за разумевање Душичиног лика. Душица жели да поврати контролу над собом да би се умирила и, колико је то могуће, неутралисала све оно што јој се дешавало ван њене воље, а за шта она криви дивљање туђих тела. За њу је контрола првенствено контрола телесности. Међутим, Душица заправо никакву контролу над собом нема. Потпуним искључивањем телесност и сексуалност из свог живота, она их не контролише, већ их ставља ван своје моћи и власти. Контролисати нешто значи бити способан за дозирање, за употребу онога што је стављено под контролу.

Она покушава да објективно посматра тело, што подразумева и посматрање тог истог тела као објекта. Овде настаје проблем. Одбијајући од себе своје тело, она бира да се ослони на разум, чиме релативизује своју телесност, али не и своје мисли, које су проистекле управо из живота баш у том,

конкретном телу.⁴² Негирајући тело, које разлаже као механизам који у њој изазива гађење и показује своје недостатке, и усвајајући догму, она заправо себе ставља под контролу религије и цркве, у чијем оквиру постаје функционална. (Упоредити: FEDERICI 2009: 139) До тога долази тако што своје лично искуство тумачи као део опште истине, а оно што је извор бола (тело, друга тела и све што се са њима чини)⁴³ настоји да преименује у привид. Са овим се у везу, која би могла послужити као још једна потврда напред изнете тврдње, може довести и запажање Владимира Коларића: „Догма, као истина неподложна преиспитивању, као примат колективног над личним, од тад, за Павловића, остаје неприхватљива у било ком облику.“ (Коларић 2008: 118)

Проблем са третирањем света као производа привида открива се у томе што свет није једнозначан. Са једне стране, он за хришћане јесте „царство Сотоне“ и средиште пролазности, али је и простор где је човек пао да се из њега уздигне. Човек неминовно мора поћи од света у коме је, да би се успео до духовности. Макар и са циљем да свет превазиђе, свет је ипак индивидуина почетна, упоришна тачка. У конкретном Душичином случају то значи да мора доћи до почетне тачке свог религиозног кретања – својим очима спознати оно што јој је, посматрано на фотографији, открило постојање бога – глечера. Међутим, коначно сучељавање са глечером открива Павловићеву иронизацију целокупног хришћанског модела успења ка вишим сферама и превазилажења света привида, чијем остварењу млада жена тежи. У завршном писму Шањију стоји:

Драги стриче,

⁴² У вези са односом духа и тела Брукс износи занимљиво запажање поводом у основи декартовог филозофског приступа, који је својствен западној цивилизацији а почива на раздвајању тела од субјекта, тако што одбија да између „мене“ и „мог тела“ стави знак једнакости: We live at a certain distance of spirit from materiality, while recognizing that it is a false distance-that spirit, whatever it is, depends on matter. (BROOKS 1993: 20-21)

⁴³ Када говоримо о спољашњој реалности и њеном представљању, ми у виду увек имамо и тела јер су она део тог света и за антропоцентричног човека истовремено су и залог реалистичности. Видети шта о томе казује Питер Брукс, позивајући се на Аурбахов *Мимезис* (BROOKS 1993: 3).

Попела сам се на глечер. Какво разочарање! Тај снијег, стар миленијум љета, изблиза је жут и крт, попут лешине. Узликује трулим француским сиревима, у чијем смраду уживају обијесни. Пун је црва, да ми се згадило. (ПАВЛОВИЋ 1993: 272)

Разочарање наступа јер на место онога што је представљало потврду постојања бога који је истина, а не привид, долази управо оно што је само привидно величанствено и прелепо, а изблиза се открива да је изнутра труло и изазива гађење. Снег који је за њу представљао симбол вечности изнутра је труо, он је изграђен из наталожених миленијума свог пропадања. Ови је битно јер Душици открива да не постоји ништа створено што није пропадљиво. Глечер функционише као и свако друго живо тело. Када се утопи у непомичност, готово је извесно да ће га изнутра изједати црви. Из тога нужно следи да се исто догађа и са њом, разлаже се, упркос покушају да од себе начини створење које опонаша оно што је годинама мислила да глечер означава – потврду вечности и постојања бога.

Анални секс и ништавило – достизање апсолутне слободе

Уживање и апсолутна слобода – тело које бира сада

За разлику од Душице, телесно пригушене монахиње, која је анахрона⁴⁴ и потребно јој је да своје постојање осмисли на темељу хришћанских идеја и да, у складу са тим, своју телесност и тренутне нагоне жртвује зарад вечности, њен полубрат Славољуб потпуно је савремени човек нихилиста, близак Камијевом Мерсоу, без идеала, стега и свести о будућности или прошлости, које жели да негира како би активно живео у садашњости. Живљење у садашњости подразумева постојање засновано на ослушкивању нагона и импулса сопственог тела. Уз то, искључивање будућност као идеала коме се тежи, имплицитно подразумева и брисање идеје о постојању смисла живота. На крају разговора са својим стрицем Велимиром, који је од остатка породице одбачен и, попут самог

⁴⁴У контексту романа она одудара свог окружења, настојећи да се држи уверења која су део хришћанства, занемареног у друштву и времену у коме она живи, чиме кида везе са садашњошћу како би неутралисала свест о телу.

Славољуба, третиран као „црна овца“, па је зато и једини могући саговорник, Славољуб рођаку признаје како се идентификовао са идејама млађе генерације јер су они на време схватили да живот нема смисла. Ову идеју износи и сам Павловић у једном од интервјуа, на основу чега можемо закључити да је преноси и на Славољуба као свог књижевног јунака: „Живот у суштини нема никаквог смисла и то се мучно и застрашујуће осећање у цивилизацији Запада гаси путем аутоагресије, то јест суицидом, самоубиством. А у аморфној цивилизацији се уклања путем свирепих племенских, међународних, међудржавних обичаја.“(ПАВЛОВИЋ – МИЛАНОВИЋ-ЗЕКОВИЋ 1992: 30) Славољуб је неко ко стоји на граници између ове две цивилизације, али да бисмо одредили тачну позицију треба обратити пажњу на његов основни циљ – нестајање.

Слично као што је то случај и код његовог стрица Шањија у првом поглављу, Славољубов циљ, ако желимо да говоримо у категорији циљева, јесте да доживи оргазам, такозвану „малу смрт“. Пошто је Шањи фокусиран на женски полни орган који доживљава као гроб, рупу који истовремено садржи и потенцијал за стварање (CHEVALIER-GHEERBRANT 1989: 179), он машта о поновном рођењу које ће уследити након сваке доживљене „мале смрти“. (Упоредити: BATAILLE 1962: 100; 106-107) За Шањија није циљ да нестане у ништавилу, већ да се опет обнови. У основи потребе за обновом јесте жеља да доживи гранично искуство као ново и испуњавајуће збивање које ће га тргнути из учмалости и свакодневног понављања раније утврђених модела понашања.

Са друге стране, Славољуб не жели ново постање већ утонуће у ништавило. Начин који Славољуб проналази како би спојио уживање и потпуно ишчезнуће јесте анални секс. Анални секс за њега означава свесно бирање бесмисла и потврду нестанка за којим жуди. Овде се он привидно намеће као представник аморфне цивилизације за које Павловић издваја одлике „Ирационално = шизофрено./ Заумно./ Наслутити./ Разбити./ Ишчезнути.“ Међутим, није само то у питању. За кристалну цивилизацију, одмах затим

наводи: „Рационално = параноично./ Предвидети./ Проценити./ Схватити./Спасити се.“ (Према: ПАВЛОВИЋ – МИЛАНОВИЋ-ЗЕКОВИЋ 1992: 60) Ако обратимо пажњу на Славољубове поступке, јасно је да он жели оба. Да не жели, не би имао потребу да до детаља исприча своју причу, да објасни шта је схватио, како се избавио и како је побегао. За њега ишчезнуће јесте коначни циљ секса, али спасење јесте коначни циљ у односу на друштво. Кидање унутар њега настаје управо у односу сексуалног и друштвеног бића, јер друштво захтева да се сексуалност потисне како би се остварила социјална функционалност.

Инсистирањем на аналном сексу, биолошка, репродуктивна функција тела је потиснута, човек се потврђује као биће мисли и воље, које жели да ужива у томе што нестаје без смисла. Кључне речи које можемо издвојити јесу уживање и ишчезнуће. Уживање представља потврду бирања садашњег тренутка, уместо потенцијалног улагања у будуће време, до кога би, у конкретном случају, могло довести другачије коришћење сексуалног нагона. Задовољење долази упркос свести (или баш захваљујући њој) о расипању у неплодан простор из кога се неће развити ништа. То задовољење је и физичко и духовно и интелектуално. Славољуб га проживљава телесно, а потом његову функцију себи (и Велимиру) објашњава.

Треба имати у виду да се телесно уживање неретко коси са идејом о постојању било каквог „вишег“ смисла живота. То конкретно значи да, уколико постоји „виши“ смисао, као циљ коме се тежи, човек га проналази у неком систему веровања и ка циљу се креће са намером да га и оствари. Дакле, телеолошки или есхатолошки поглед на свет подразумева окренутост ка сврси, која је везана за будућност. Да би свој жељени циљ остварио, појединац мора да уклони или избегне препреке које га спречавају да до њега дође. Поређење са хришћанством је најједноставније и најјасније – ако је циљ очишћење од греха, које води у вечност, све што је третирано као грешно мора бити елиминисано из

будућих поступака. Телесност и сексуалност зато бивају искључени из живота покајника. Као најекстремнији пример, овај је, због заострености супротстављених категорија, истовремено и најјаснији, али чак се и циљеви који нису продукт одређене догме, већ део свакодневног живота и наметнутих морања, косе са могућношћу за остварење тренутног задовољства, које негира будућност, већ инсистира на вечној садашњости.

Да се послужимо и другим мање екстремним примером: Шањи, рецимо, жели да очува свој статус и породицу, али истовремено жели да је разори јер му је досадно. Ако занемаримо наметнуте моделе поступања, усвојене од мајке Ержабет (да мора да сачува брак) и остатка друштва (да његова вредност зависи и од пословног успеха),⁴⁵ оно што он жели, а јесте лично његов циљ, који је неминовно, као и сваки циљ, формиран околностима, јесте да одржи добар однос са ћеркама. Сексуално уживање за којим Шањи жуди директно се сукобљава са тим циљем јер га љубавница одваја од породице.

Уживање би изворно требало да буде супротстављено болу који подразумева трпљење непријатности. Међутим, телесно уживање овде постаје узрок психичке боли. Када Шањи посегне са вишком који није у оквирима његових претходно одређених домета, као вид санкције биће му одузето оно што је раније имао. Ћерке са којима је имао добар однос, изненада га одбацују, што код њега изазива бол.⁴⁶ Опције које се, према томе, нуде, ако жели да му живот буде „осмишљен“ и усмерен ка циљу јесу 1. да избегне уживање које је негација бола због незадовољства или 2. да ужива, а онда трпи бол као

⁴⁵Ово је својствено и капитаалистичком друштву, човек контролише своје тело да би постао функционалан. Контролисање сексуалног нагона (који је директно везан за тело), води до могућности напретка у послу јер се у то улаже енергија. (Упоредити: FEDERICI 2004:133 и BATAILLE 1962: 41)

⁴⁶ Видети Ничеова разматрања о афирмативној улози бола у *Вољи за моћ*: фрагменти: 660-675; 693-703

последницу тренутног задовољства.⁴⁷ У оба случаја неизбежан је бол, било као последица недостатка, било као индиректни производ вишка уживања.⁴⁸

Славољуб покушава да се ослободи таквог понашања и да тежи уживању као јединој сврси живљења.⁴⁹ Када осети да улази у оквире у којима задовољава туђу потребу за смислом, он настоји да побегне. Зато он себи, када Зулејха, родивши дете, полако постаје „Матер, сажегавши у себи све што је до јуче било Жена“, поставља питање: „Да ли сам ја шминкер који се заноси било каквим циљевима?“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 328) Постојање циља и планирање животне сврхе он везује само за оне људе који се претварају пред собом, одбијајући да се суоче са испразношћу и ништавилом. Код њега нема идеализације циљева. Конкретно, ако Славољуб свира, он то ради да би себи обезбедио новац да може да финансира своје уживање.⁵⁰ Ако га Зулејха привлачи, то је зато што се у њој бол и задовољство мешају, тј. тамо где друге жене осећају бол Зулејха осећа задовољство:

Све ређе с њом, све чешће с другима. Арапкиње, Африканке, Јапанке; мале, слатке, жуте из Бангкока, чоколадасте с Тахитија. Допадну ли ми се, одводио бих их у хотел и гузио. И само тако: у дупе, Велимире. У буљу! У пркно росно и радосно. Пичка – млитава чарапа, млака сласт, мљацкава

⁴⁷ Овде се мисли на ону бол која је последица кривице. (ДЕЛЕЗ 1999: 153)

⁴⁸ Упоредити са оним што Павловић казује у интервјуу: „Две области великих људских трагедија јесу: епска – то јест рат, и друга, лична – секс. Кад кажем секс, мислим на еротизам, емоције, љубав, све то што је обједињено. А зашто је то тако? Зато што стално хоћеш да ужитак обновиш, да буде још јачи још дубљи, још жешћи доживљај, још деструктивнији. На том принципу је у цивилизацији кристала засновано све.“ (ПАВЛОВИЋ-МИЛАНОВИЋ-ЗЕКОВИЋ 1992: 64)

⁴⁹ Требало би овде скренути пажњу на једну занимљивост која је аутору рада привукла пажњу. У претходних неколико реченица у више наврата поновљена је реч уживање. Ово је последица тога што адекватне замене за њу нема. Ако немамо другу реч да обележимо одређени појам, то значи да је он у нашој свести осиромашен и сведен. Када преведемо различите конструкције са српског на, на пример, енглески језик видећемо да код њих постоји засебна реч за све оно што ми обједињујемо појмом уживати: уживати у храни, уживати у сексу, уживати у филму, уживати привилегије, и слично.

⁵⁰ У античкој Грчкој, ако се ослањамо на Галенове ставове, сексуално уживање се схвата скоро као патолошка појава. (FOUCAULT 1986: 139) То је важно јер се овај готово стоички приступ преноси на хришћанство и западну цивилизацију која се на хришћанству темељи. Да би опстало, друштво подржава наметнуте идеје и избегава деструкцију. Уживање, готово неминовно, одводи у разарање постојећег система, јер занемарује очекиване облике понашања у случају да они не допринесе остварењу задовољства. Конкретно, сексуално уживање постављено као једини циљ разара породицу, која представља основну ћелију организовања друштва.

бара без муње, без грома. Тесна гуза – опој прави. Натицао сам их на курац где год сам стигао и кад год сам могао. Мада – признаћу ти – с њима није ни изблиза било слатко као са Зулејхом. Оне су ме *подносиле*; она је *уживала*. Ниједна од свих тих безбројних гузица приликом јebачине није хтела да држи очи отворене! Жмуриле су! Стезале зубе и једва чекале да се истресем, па да се покупе и оду... А Зулејха... Шта Зулејха? Кад сам с њом, онда сам био само с њом. Дишеш и јebеш тамо где си... (ПАВЛОВИЋ 1993: 325)

Фасцинација Зулејхом долази отуда што Славољуб први пут не осећа само да се излива у празнину, већ посматра и Зулејхино уживање у чину које друге жене само трпе. За Зулејху, посматрану из Славољубове перспективе, бол није бол већ је уживање,⁵¹ и то не само у теоретском већ и у практичном облику. Поглед који би у класичном смислу требало да спаја љубавнике током њиховог срастања проломљен је кроз огледала јер у положају у ком су она њега не може гледати у очи: „Посматрала ме је у огледалу, зеница замућених димом тајанства – црне рупе у космосу. Ја: Заратустра и Надчовек. Она: васиона, бескрај и ништа. И тако сваке вечери.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 324) Гледање у Зулејху јесте потврда ничеанског активног нихилизма – срастања са бесмисленошћу живљења и прихватања несхватљивости постојања.⁵² Затварање очију представља начин на који човек одбија да се суочи са празнином. Не видети празнину значи не признати да је она ту и истрпети ударе таласа бесмисла, током којих ће друге жене стиснути зубе као да трпе бол, а онда отићи у потрагу за новим смислом. Зулејхине очи су, док га отворено посматра током сексуалног чина, „ замућене димом тајанства – црне рупе у космосу“.

Она је необјашњива, пред њим се отвара бескрајна и празна, јер само у њој може **видети** да пропада у ништавило. Чак и док је са њом само разговарао у продавници сексуалних помагала где је радила, у њеним зеницама „ковитлале су се тама и тајна“. Ово бива јер он неће разумети оно што њу одваја од осталих жена које је упознао – неће схватити њено уживање без мере. Њему је оно

⁵¹ Упоредити са разматрањем мешаних осећања из Платоновог дијалога *Филеб*.

⁵² Не треба ипак изгубити из вида да Славољуб није потпуни нихилиста, баш зато што жели ништавило. Желети ништа, ипак значи желети нешто.

недоступно и несхватљиво јер он разуме само продирање фалуса и бол као женску реакцију на то продирање. (CHISHOLM 1995: 24) Зулејха изокреће игру, она постаје бескрај, који се константно шири и прети да га прогута. Њено тело се у његовим очима буквално претвара у космос, чиме се апсолутизује доживљај жене као простора. Она није контролисани познати простор куће, који се традиционално везује за Мајку, она постаје изразито сексуализована Жена, којој он не може да препозна границе јер нема познате оквире да је у њих смести. (BEST 1995: 183) Треба разумети још нешто – гледање у Зулејихине очи у огледалу и пропадање у њих наступа док Славољуб телесно продира (пропада?) у њу.

Насупрот ономе што износи Башлар (BACHELARD 1994: 184), код Славољуба пут у бескрај није производ физичке непокретности која омогућава неограничено ширење у простору маште. Он не машта, он ГЛЕДА у бескрај. Гледање је, за разлику од виђења, процес који траје. Докле год је у стању да се физички креће током сексуалног чина, моћи ће и да види, готово као да је увучен у покретање филмске траке. Зулејихине очи, на тај начин, постају синегодоха, оне носе значење целог њеног тела, које је једнако несхватљиво као и космичко пространство, иако је пред њим отворено. Управо та несагледива отвореност жене/простора и постаје загонетка.

Несагледивост Зулејихиних очију, које за њега постају представа космоса, долази из њене двоструке природе. Жену упознаје у продавници сексуалних помагала док купује часописе за Велимира. У том тренутку повучен, несигуран и сексуално неискусан, Славољуб улази у радњу и покушава да се закљони од онога што види и чује, казујући: „Али са мном, са мојим стидом и мојих страхом, то није имало никакве везе. Пуном снагом, свим силама, свим расположивим средствима опирао сам се да их буде. У оном смислу у коме грађанин жели да нема никакве везе са космосом.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 311) Занимљиво је

приметити да га кретање ка Зулејихи буквално одводи од понашања пристojног грађанина ка мислима о космосу и ништавилу.

Раскидање са грађанским конвенцијама прати и понашање супротно од очекиваног и изолованог доживљаја сопственог бића као заштићеног од света: „Заклоњен одећом. Зидовима. Топлотом. Илузијама. Уверењем. Културом, Велимире. Тако и ја. Трудио сам се да не видим ништа. И не чујем ништа.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 311) Ако се уклони све што је Славољуб поменуо као омотаче, уклања се све што представља модерног цивилизованог човека. Укидањем ових обзира и заштита, Славољуб лагано долази на границу аморфне цивилизације у којој се нити рационалног губе. Све што човек ради њему се открива као облик самообмане како би се избегло суочавање са бесмислом. У неком екстремном облику, Славољуб прати модел ничеанског човека, али је начин на који долази до сазнања неконвенционалан – он је првенствено сексуалан. И бол и задовољство са којима се суочава откривају се, у том контексту, првенствено као симптоми осећаја пораста моћи. (Видети: СВЕЈИЋ 2012: 70)

Када се уклоне слојеви које Славољуб помиње, требало би да остаје примитиван човек, али то није сасвим тачно. Примитиван човек тежи самоодржању и инстинктивно жели и одржање врсте. Славољуб жели излазак из човеку прирођених биолошких оквира, он жели да види ништавило – да га гледа очи у очи. Његов главни циљ постаје задовољство. (BATAILLE 1962: 11) Он тежи томе да поништи свој идентитет, који је друштвени конструкт. Ако је онај који има утврђен идентитет заправо онај који разликује себе од простора (GROSZ 1994: 48), онда је ишчезнуће у бескрајном простору (космосу, тј. жени) вид поништавања тог идентитета. (BATAILLE 1962: 31)

Зулејиха ради у продавници сексуалних помагала и чита књигу о Моцарту, што је одмах чини привлачном за младог музичара. Привлачност долази из неочекиваног, из њене неуклопљености у простор, еротску жељу готово увек и изазива искакање из познатог и конвенционалног. (ЕПШТЕЈН

2009: 118) Да је она кокетирала са муштеријама и привлачила пажњу својим телом, то би, у окружењу у које је смештена, било неизазовно понашање, јер је предвидиво. Овако њега не привлачи њено тело, напротив, у првом моменту једва да је и запажа, него неочекивана књига коју чита, а затим и њен поглед. Тек након таквог првог сусрета, он може снажно реаговати пошто касније у својој соби открије слике у купљеном часопису, где је она јунакиња низа сексуалних сцена са тамнопутим партнером:

Од бола, изазваног продирањем огромног курца у чмар, њени су се заобљени образи стезали грчевито, а меке усне кривиле у гримасу неизмерне патње. Док су очи, отворене широм, откривале бездан зеница по коме су попут магли, колала недефинишућа тајанства женског бића препуштеног понижењу као највећој могућој сласти. Је ли то *иста* жена? (ПАВЛОВИЋ 1993: 316)

Да се прво задржимо на болу. Славољуб жели да види бол, он нараста у телу и на фотографијама постаје видљив за друге, добијајући статус објекта. (SCARRY 1985: 28) Он тежи томе да у другоме створи бол, а његово насиље није само физичко (у случају секса), већ и вербално (када препричава све што је видео и радио). Насиље има за циљ да поништи конвенције: сексуалне, дејством тела, и друштвене, дејством прича о телу.⁵³ И једно и друго поништавање одвешће га ка новој потврди његове тезе о бесмислености живота. Славољуба не узбуђује да изазива чист бол, јер онда себи ускраћује могућност за потпуно задовољство. Он жели да у партнерки произведе мешање бола и уживања, за које он верује да ће жену одвести ка „понижењу као највећој могућој сласти“. Управо га ова двострукост коју наслућује, јер је уочава на сликама, и фасцинира у Зулејхи.

То је „*иста* жена“ која га узбуђује јер „усред порно-шопа чита студију о Моцарту“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 317), а касније ће њега (Славољуба, не Моцарта) доводити као муштерију у исту зграду у којој живи са својом децом. Та два света,

⁵³ Упоредити са оним што Батај казује како је насиље у основи сваког еротизма. (BATAILLE 1962: 16)

свет мајке и свет проститутке, биће повезана, али истовремено јасно одвојена. Спајање две супротности које постоје у Зулејхи показује да мешање није немогуће. Не постоји засебан универзум културе, јасно одвојен од „ниског“ универзума порнографије и зато ће она, равнодушна према муштеријама и садржајима који је окружују, читати књигу о уметнику у порно-шопу. Касније ће Моцарт и концерт на који је Славољуб одводи послужити као увертира за сексуални однос у коме се он суочава са космосом и ништавилем. Оно што заједница одређује као високо и ниско, култура, односно порнографија, могу постојати заједно, обједињени. Исти случај је и са Зулејхом као проститутком и мајком. Она ће Славољубу одмах рећи да одлазак у хотел кошта, али да би радије ишла кући јер мора да провери децу, и спровешће га у припремљени део зграде где одводи своје муштерије.

Она ће захтевати од њега да се пре односа окупа. Правећи алузије на религију и Дантеову *Божанствену комедију*, смештајући је у сексуални контекст, он казује: „Дуго сам оклевао да крочим из Чистилишта. Нисам знао куда ме путеви даље воде. Да ли у Рај, или у Пакао?“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 321) Мешање религиозног и сексуалног од раније узбуђује Славољуба. На једном месту сећа се и представе из часописа који га је Велимир некада терао да гледа, уживајући у Славољубовом дечачком стиду:

Сећам се: прво што сам видео, и што и најбоље памтим: самостан. Полусветло. Свеће. Путири. Канделабри. Распећа. Скулптуре анђела. Сlike светаца. И молитве младих, плавооких опатица, пуних побожне чедности. Глума одлична. [...] поверовао сам, за трен, да то преда мном није некакав срамни игроказ, већ истина. То су, за мене, тад, те младе опатице *заиста* молиле. *Заиста* ходале смерно. *Заиста* биле окренуте Узвишеном. Затим су вечерале скромну испосничку храну у аскетској трпезарији, под Распећем. На крсту је, изнад огњишта, висео Христ – крвави атлета, болно сладострасног израза у изокренутим очима. Готово жив – толико је скулптура изгледала уверљиво. После, опатице су се разишле по ћелијама. Онда су свлачиле своје монашке ризе спремајући се за починак. Испод црних кукуљача израњала су привлачна *тела*: ноге, трбуси, груди, длаке. Дух и мистичност смењивала је *пут*. (ПАВЛОВИЋ 1993: 312)

Када погледамо само речи наглашене курзивом, јасно је да је емоција интензивна управо јер Славољуб као младић верује у истинитост онога што види. Верује прво у искреност вере монахиња и њихову посвећеност богу, а затим и у постпуно буђење њихових тела где се духовна посвећеност полако претвара у телесну глад. Кључни окидач за младићево узбуђење представља његова збуњеност, то што верује да обе ствари у исти мах заиста бивају – да се жене у једном тренутку моле и живе аскетски, док се у следећем самозадовољавају жудећи за оргазмом. Али слика се не зауставља на томе, за Славољуба врхунац узбуђења представља то што оне у сексуалном грчу са собом замишљају свеце којима су се мало пре тога молиле:

Једној, најмлађој и најчеднијој – по болном, болећивом, блудећем стиску обрва изнад склопљеног ока, застрашујуће ме је подсетила на швестерку – причинило се, док се пропињала, у грчевитом ходу кроз паучинасте пределе тајновитог и само њој знаног сна. Да се врата на ћелији лагано отварају. И да из тамног ходника, окружен прозачним ореолом, прилази Христ. Онај, с Распећа у трпезарији. Наг. И крвав. Без убруса око кукова. Већ с огромним, напетим курцем, сличним римским „овновима“ за разбијање непријатељских утврда. У хипу је био на њој. И у њој. На обострано сладострасно задовољство. (ПАВЛОВИЋ 1993: 313)

Слуштање Христоса са нивоа узвишеног до нивоа сексуалног омогућено је већ ранијим описом распећа. Исус виси „болно сладострасног израза у изокренутим очима“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 312), док се на крају сладострашће остварује у контакту са монахињом. Наравно, ово се наводно одиграва у девојчиним сновима, али су слике на истом нивоу стварног за младог Славољуба као што је било стварно све што је у часопису гледао. Треба истаћи и чињеницу да га млада опатица „застрашујуће“ подсећа на сестру. Питање које из тога неминовно следи јесте и да ли он замишља своју религиозну сестру како има сличне снове и сличне грчеве па је зато и избегава. Ако њега застрашују и истовремено узбуђују слике које гледа, да ли је могуће да према сестри осећа инцестуозне жеље које себи не може отворено да призна? Одговор је врло

вероватно потврдан и тешко да би се могло рећи да су ове жеље једносмерне, али Душичина страна приче није део овог сегмента рада.

Треба направити овде једно кратко поређење: и за Славољуба и за Душицу једну од кључних успомена представљају фотографије: за њу фотографија глечера, за њега низ фотографија које представљају описане порнографске сцене у самостану. У оба случаја садржај је везан за бога – Душица глечер види као потврду постојања бога, док се, за Славољуба, бог спушта са распећа и препушта се сладострасном уживању са девојком која Славољуба подсећа на сестру. У складу са својим доживљајем бога који је формиран негде у периоду пубертета они ће даље развијати своја животна схватања.

Славољуб се, за разлику од Душице, за коју је централно питање греха, бави питањем слободе. Он изврће хришћанско схватање слободе, а посредно и греха, доводећи готово до апсурда појмове чије је значење у друштву установљено. Размишљајући о женама које се сликају за порнографске часописе, допуштајући, притом, да се првобитне илузије о љубави и сексу као чину интимног спајања замене сексуалношћу која представља представу за друге, он закључује како оне то „не чине само за новац, већ и на сопствену чудну, самопонижавајућу, гадну, у глиб поринуту, *ослобађајућу* насладу, која их, *дефинитивно*, лишава било каквог стида и било којих обзира. Бацајући их, кроз *хаос*, у окриље *космоса*.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 314) Ослобађање од стида, по Славољубовом мишљењу, јесте једини пут ка слободи, а слобода је ништа друго до ишчезнуће. Како би се ослободио стида, он мора превазићи свој првобитни младалачки страх од секса, јер је то подручје у коме је његов стид апсолутан – у сусрету са женама он није у стању да доживи довољно узбуђења да до сексуалног чина уопште дође, иако за тим жуди:

Не бити збуњен. Савладати стид. Истурити се. Изложити душу као неопрану гузицу! За то треба више снаге него да се родиш, стрикане; свет испред нас недохватљив је – не вреди труда? Ма шта учинио, на крају си

опет у гробу у који те је кева рођењем положила! (ПАВЛОВИЋ 1993: 291-292)

Свестан тога да ће смрт свеједно доћи, шта год да човек учини, кривицом жене која га је родила, Славољуб секс тумачи као игру у којој је циљ победити женски принцип. Осветити се жени за смртност којом је свако појединачно заражен. Током сексуалног чина човек се приближава непознатом и неживотном, искуству смрти, у коме је неопходно учешће жене:

Поробити! УНИШТИТИ... Крај сваке од тих истраживачких авантура јесте у ЊЕНОЈ СМРТИ. То је наша освета што си био изван одлуке пре рађања. Што то *сазнајеш* тек кад будеш рођен. И што умиреш не сазнавши што ти је неко – а не ти сам; сам себи – даровао живот. Што није, као некад, у праискони, кариокинетичким путем од *једног* постало *два* кроз *нестанак оног једног*. То је мука, зној и грч у дослуху са смрћу, да би се током живљења бар у једном трену доживело нешто што није живот. Она, Жена, једина је кадра да ти то приушти. Зато их сецираш, раслојаваш, комадаш, черечиш, бодеш и пробадаш, и решеташ спермом. У свили. У перју. На душеку. На сламарици. На земљи. У блату. У тежњи да их бациш у таму пуну владе, глиста и буђи – у наше недостижно претпостављање, је ли тако, Велимире? (ПАВЛОВИЋ 1993: 304)

Питања о смрти, непостојању избора да се живи и апсолуту код Славољуба се стално срећу. Он не верује у поредак и не верује у смисао, али верује у *апсолутну слободу* и *апсолутну гробницу* и у додиривање нагона за уништењем и потребе за уживањем. Посматрајући слике жена у порнографским часописима, он долази до сазнања за која сматра да их је касније и потврдио животним искуством. На том месту он дефинише свој доживљај апсолутне слободе, који се надовезује на уверење о борби мушкарца и жене током сексуалног чина, којој је стварни циљ ишчезнуће и привремени излазак изван живота:

Прекорачујући границе, Велимире, оне, тим бестидним излагањем свог епитела, и епидерми, своје слузи, својих пуздри, својих наслада и својих страсти, ступају у недохватне просторе безграничног. Домашују се АПСОЛУТНЕ СЛОБОДЕ. То јест, Бога. Светице Смрти. И онда сам дошао до следећег закључка. Ако мушкарац, убиством другог, чини дефинитивно прекорачење на *ону страну* Рубикона, домажући се (само тако, кроз чин

смрћења) апсолутне Слободе, то јест, *светости*, онда жена, *јебући се*, не за оплод, но за сласт и екстазу, са другим, за друге, такође доспева до крајње тачке могуће *светости*. (ПАВЛОВИЋ 1993: 314)

Славољубова логика изокретања вредности и речник којим се служи у одређеним моментима чак и на Велимира, који се никада није уклапао у друштвене конвенције, делују одбојно и претерано. То се, пре свега, догађа онда када се Славољуб стрицу подсмева зато што га је Горица напустила. Велимир је на женин одлазак превише осетљив да би могао да се смеје. Губитак жене води до буђења осећања кривице у Велимиру, а кривица је симптом који открива да човек мисли да је занемарио своје одговорности и изашао из оквира онога што би смело и требало. То је подручје у које Славољуб одбија да ступи. Проблематизовање друштвено прихваћених моралних норми неминовно води ка обрушавању постојећег и широко прихваћеног система вредности, али за Славољуба овај приступ представља једини начин живота који, по његовом мишљењу, које је обликовано у складу са Ничеовим идејама, није заснован на самообмани, већ на прихватању бесмисла и сопствене ништавности.

Један од примера проблематизовања јесте Славољубово редефинисање устаљеног схватања светости, коју он везује за слободу: „Шму матер, слобода је синоним за пријатно. Ако је већ тако, што ме боли маче допада ли се коме оно што чиним? (Под условом да то што чиним мени прија!) Серем; О. К.! Али – буди опрезан, стрикане; можда ће то сутра бити врхунска мудрост!“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 289) Славољуб на овај начин потврђује да значење појмова, као ни било шта у животу, није утврђено. Доба даје вредност ставовима и на исти начин је одузима. Самим тим ниједна вредност не може постати стална нити постоји по себи. Такав је случај и са хришћанством.

Као представник модерног доба, Славољуб у хришћанству види лаж која намеће модел понашања које подразумева жртвовање тренутне пријатности зарад вечности. Ако се све мења од данас до сутра, онда ни хришћанске обећане вечности не може бити јер је у њој природа ствари јасно одређена. Поред

константног снижавања Бога и подсмевања Душици због њене религиозности и презира што за њега, свог брата, „моли свог поганог и немилосрдног Бога“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 337), Славољуб одбацује и остале друштвено прихваћене вредности – бежи од породице, жене и деце, на крају живи са мушкарцем који га финансира. Душичин бог за њега јесте немилосрдан јер од човека захтева да верује у циљ и да на место апсолута коме тежи постави лаж, јер је сваки циљ бесмислен. Ово Славољубово бекство асоцира на „линију бекства“ о којој говори Делез, а она подразумева одбацивање познатог пута. Највећа опасност линије бекста јесте што се лако може трансформисати у „liniju ukidanja, uništenja i drugih i sebe“. (DELEZ – PARNE 2009: 174)

Анални секс и самопоништење – тело између страсти и гадости

Апсолутна слобода за Славољуба значи прихватање немогућности спасења, и у складу са тим, тежњу ка истребљењу. Ако се вратимо на наведене одломке приметимо да је кључна реч коју он везује за сазревање – уништење. У сексуалном чину, током којег се одбацује стид, човек жели да уништи жену; да би потврдио своју светост треба да уништи другог човека; док жена, са друге стране, мора да ужива у сласти претрпљеног разарања. Обичне жене које трпе, али не уживају, не привлаче Славољубову пажњу јер само ове које уживају прекорачују границу женствености. Када Фуко у својој *Историји сексуалности* говори о љубави према дечацима у античкој Грчкој, он запажа да је било непожељно да дечак ужива у сексуалном односу. (FOUCAULT 1985: 224) Ово истичемо јер, током аналног секса, жена губи своју биолошку функцију, може се готово свести на улогу грчког дечака, који треба да буде пасивни трпилац, а у најбољем случају, ужива јер обезбеђује уживање партнеру. Уживање које се у том тренутку јавља је чудна грешка, што улази у простор неконвенционалног и необјашњивог понашања. За Славољуба таква жена која ужива постаје светица, он верује у мистичко искуство самопоништења које му она открива. Врхунац

разарања догађа се током аналног секса, тада активни човек улази у још један простор апсолута – апсолутну гробницу:

Да сам био на твом месту, ниједну јебачину не бих изводио другачије него преко тих оргуља. Нема партитуре чију и најзапетљанију мелодију не би могао да одсвираш на најбољи, најлуђи, *најубитачнији* начин! Нема секса без ануса, Вељо. Нити шеве ако није започета у тој дубокој и тесној шпиљи између два бела облака! После, кад дофураш до трансa, кад се обезнаниш, свеједно је у шта ћеш да штрцнеш своје бело семе: у материцу, у грло, или у дебело црево – свеједно! Важно је где си, човече! А ти си тад, док је рокаш у чмар (у нашу људску клоаку из које се свакодневно одливају гомиле житких гована) – ти си *усред ништавила*. И тебе, тада, више но икад . можда више но и у смрти – НЕМА, ЧОВЕЧЕ! Нестајеш. Мешаш се са говнима. И сам постајеш говно. И ишчезаваш. Дивота. Срећа. Крајњи циљ живљења. Мог. Твог. Свачијег... Тад, и само тад, *она* постаје наша апсолутна гробница. ЖЕНА, natürlich... И онда – шта те брига шта *осећа*, како *реагује*? Зар тад, док ријеш по тим јаловим рудницама, има места ма каквом питању, ма каквим обзирима? Може да ћути, да се смеје, да плаче, да скичи, да урла, да скапава, да умире – шта се то *тебе тиче*? Тад, и само тад, кад је рокаш, кад је окидаш, шевиш, растураш, кад је гузиш, кад је *јебеш* У ДУПЕ, само у том вечном трену она заиста престаје да постоји. (ПАВЛОВИЋ 1993: 322)

Иако је то јасно кроз целу Славољубову исповест, овде се можда најјасније види преклапање порнографског и филозофског. Насупрот Душици, која тежи томе да открије вечност и бескрај кроз личан однос са својим братом, са којим она верује да гради засебан свет у музици, он жели да у сексу оствари макар привремено вечну смрт тако што ће доћи до ништавила које му илустује како изгледа вечност. За њега је однос са женом у датом моменту безличан у тој мери да га не занима ни шта она осећа ни како реагује, јер је једино чему тежи да је поништи као биће. Он кроз овај чин постоји као активна сила. (Упоредити: GROSZ 2005: 188)

Славољуб се неће зауставити на деконструисању смисла секса већ ће и самог себе „снизити“. Као музичар, он представља анус као свој инструмент на коме се може све одсвирати. Значајно је то да је он раније одабрао да не буде уметник већ свирач који ће моћи да заради новац. Музика као најапстрактнија

уметност, можда је и најцењенија међу лажном елитом јер излази из оквира конкретног. Славољуб ће, уместо тежње ка апстрактном, па самим тим, како се то традиционално схвата, и узвишеним, одабрати да следи народну мудрост – колико пара толико музике. Али ту није крај. Средство за достизање апстракције су инструменти. Ако анус постаје инструмент, испоставља се да је на место врата ка апстрактном, до којих у идеалистичком виђењу одводи стапање са музиком, дошао анус који одводи до стапања са фекалијама. Уместо да открива апстрактно и узвишено, уметник постаје онај који одводи у конкретно и потапа слушаоца/читаоца директно у нуспродукт живљења, самим тим што су слике које ствара довољно јаке и неочекиване да су неизбрисиве из свести. У складу са тим, не чуди да он, склон срозавању онога што се иначе у друштву мора поштовати, бира поређење са оргуљама које се асоцијативним путем првенствено везују за цркве. Славољуб константно тежи стварању експлицитних, гротескних слика и, пред крај разговора, казује Вељи: „Па, и ти: хтео би да живот буде пун трагичног серива. А живот је, Велимире, гротескан.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 338) Славољуб скреће пажњу на гротеску јер она урушава поредак и могућност оријентације за човека који жели да верује како је сигуран. (КАЈЗЕР 2004: 77, 80) Огољавајући гротеску, Славољуб се понаша и као да је њен творац, а управо зато и инсистира на немогућности проналажења смисла јер као што Кајзер казује: „Стваралац гротескног нити може нити треба да настоји да утврди неки смисао.“ (КАЈЗЕР 2004: 260)

Мешање са фекалијама, које долази као последица аналног секса, потврђује тежњу активног учесника сексуалног односа ка стапању са ништавилем. Али откуда фокус на измету, а не на уживању? Одговор проналазимо у томе да ова два – оно што је уобичајено третирано као гадно и кретање које ће довести задовољства – тек обједињени омогућавају потпуни доживљај. Када Шањи говори о уживању у смраду сопствене утробе, он тиме објашњава брату Бори да човек генерално не може да се одупре природном нагону и да је гадост коју памти нешто у чему је уживао. Али, иако Шањи ужива

у потврди тога да му тело функционише и да црева раде; он не жели да се сведе на садржај своје утробе. Код Славољуба се то дешава, он жуди за тим да дође до крајњег стадијума постојања који представља измет. Битно је имати у виду оно што је истакао и Свети Августин: „Рађамо се између фецеса и урина.“ Како Батај примећује, не сме се занемарити веза између измета и сексуалности. (BATAILLE 1962: 58)

Ово се може повезати са већ поменутиим схватањем слободе и односом према самоуништењу присутном код оба јунака. Као што је већ наглашено, Шањи не зна шта да чини са својом слободом, она му постаје терет јер, ослобођен свакодневице, остаје без икаквог циља. Уз то, он тежи обнови након малих смрти, док код Славољуба то није случај. Прво, он жуди за слободом која не води ка циљу већ ка изливању у ништавило. Поново се можемо запитати – какве везе са тим има измет? Измет показује да оно што нас одржава у животу (храна која нас покреће) не може опстати у нама; она се претвара у отпад. Самим тим, ништа што нам даје снагу не може се обнављати у нама у недоглед већ је осуђено на труљење. Постати измет значи доћи у завршну фазу свог постојања – бити спреман за то да више немаш сврху. Тек у том стадијуму може се достићи апсолутна слобода јер тек тада човек ничему више не тежи.

Славољубова опсесија фекалијама открива се још раније, када је као младић упознао професора Фахрију Сулејбеговића из Сарајева. Младићи из целе Југославије окупљени на курсу из самоуправљања завидели су професору јер је све девојке са курса користио за задовољење својих сексуалних потреба. Славољуб истиче да су оне биле ругобе, али то није значајно јер је доласком до њих стари професор доказивао своју превласт над свим окупљеним младићима. Сусрети са девојкама дешавали су се тајно, они су могли само да прате промене на њима и претпостављају шта се збивало. На овај начин, секс за којим су жудели остајао би им недоступан, чак и у воајерском смислу.

Понижени као мушкарци, збуњени пред професором који не показује заинтересованост за њих (а ни девојке којима задовољава своје потребе), нити открива да поседује било какву сумњу у себе, они желе да га детронизују:

Из клозета је, причало се, одлазио у купатило, да риба пркно. Неки пронађоше симс испод прозора. Беше врућина, оканце је остајало одшкринуто. Пели су се, бедници, да гвире. Јаwohl, Welimir: да гледају како јебач сунђером трља старачко дупе. Подсмевали су му се. Наравно, не пред њим. (ПАВЛОВИЋ 1993: 297)

Тајно посматрање професора док се чисти, у тренутку апсолутне интиме, јесте покушај младића да срозавају оно што не разумеју. Неразумевање и испољавање сексуалне немоћи у односу на професора се открива кроз подсмех култури којој он припада. Дечаци ће се ругати ономе што нико од њих не ради јер им је страно. Наравно, подсмех заиста и јесте инспирисан оним што нико од њих не ради, али под тим се заправо мисли на упражњавање секса. Како је сексуална активност са већим бројем жена пожељна у њиховој култури и служи да би се доказала мушкост, они му не могу то замерити, па зато посежу за оним што се у хришћанском, западном свету третира као назадно. (Упоредити са: ПАВЛОВИЋ – МИЛАНОВИЋ-ЗЕКОВИЋ 1992: 102) Сам Славољуб ће истицати ругобу заведених девојака како би, на неки начин, ипак умањио професоров „успех“. Пошавши од подсмевања професору, уз сугестију своје колегинице са курса Дивне, са којом ће накнадно безуспешно покушати да има однос, Славољуб почиње да преиспитује лицемерни однос хришћана према чистоћи:

... и Хитлер је тако мислио, али после срања није прао кошару но ју је тимарио тоалет-папиром, мажући по кратеру сопствено говно као чоколаду по куглофу), објасни ми, стрикане, зашто презиремо мухамеданство, а говно размазујемо, уместо да нам гузица буде чиста попут уста?... И дан-данас смо усрани до грла, Велимире. Баздимо сред недостижних домета беле цивилизације. Серем се у њу. Јавно. То бар могу. Да смислим другу – изван је мојих моћи. Али да опалим жесток прдеж на рачун нашег досадног хришћанског самољубља, то могу, у буквалном смислу речи. И то и чиним... Чујеш ли? – експлозија неутронске бомбе! Базд као у твора! Штета што не можеш и ти да шмркеш!... Но зато то чини Herr Felix von Baumeister. Ево га, премире од сласти, док му се љубичасти

дим мог опаког хица упреда у браду као магла у густу шуму. (ПАВЛОВИЋ 1993: 298)

Славољуб се, у свом маниру, поиграва идејом о хришћанском лицемерју и лажној чистоти и провоцира стрица говорећи му о измету, трудећи се да га збуну и згади. Музичар поставља питање које је из домена „озбиљног“ – одакле нам право да судимо другима кад смо и сами нечисти – али га „срозава“ тако што конкретизује појам нечистог свдећи га на физички план. За њега, не постоји духовно одвојено од телесног. Он не говори о греху, јер је тај апстрактни појам мисаони конструкт. Са друге стране, измет није мисаони конструкт – он показује ствари онакве какве јесу. Упрљаност није уздигнута на метафизички ниво већ је приближена тако да је свако појединачно може сагледати и разумети, јер се ниједно људско биће, колико год да се труди да развија духовни живот, не може одвојити од својих телесних потреба.

Уз то, он, као и Шањи, додаје уживање у гадости, али овога пута у смраду утробе не ужива онај који је ослободио смрад у свет већ, како ћемо касније сазнати, његов партнер. Уживање у смраду већ смо објаснили у поглављу о Шањију, али треба још једном поновити да гадост често изазива страст. То је уживање као последица препознавања, утапање у оно што је човеку искуствено блиско јер и његово тело исто функционише. До сада је већ јасно да тела код Павловића никада нису чиста, нити то треба да буду. То нису тела која људи представљају другима, трудећи се да прикрију слабости и недостатке тела као механизма. Исто тако, Павловић не ствара ликове које треба да волимо, већ оне које треба да ВИДИМО. Они су уочљиви јер су огољени, а како у тој огољености нема поетизовања неретко могу изазвати гађење (или сажалење, које је један облик гађења према слабијима од себе). Јунаци са којим се суочавамо нису улепшани, нису фотошопирани, а није такав ни језик од кога су изграђени. Они су живи и наглашено је све оно што их чини живима – физиолошки процеси који се у њима одигравају.

Славољуб вероватно није допадљив, његов мушки мачо говор, заснован на хвалисању сопственим подухватима и огољавању телесности карикиран је и претеран. Ово вероватно долази из потребе за уверљивошћу. Детаљи доприносе уверљивости приче, а што је опис „телеснији“, то је он стварнији. Славољуб импулсе тела претвара у речи, али, притом, он никако није површан. Њега тело одводи ка размишљању о ништавилу и космосу. Он константно гради системе из којих покушава да разуме свет и дефинише људе и самога себе. Рационални аспект личности јак је готово колико и сексуални. Наравно, не треба изгубити из вида да оно што је за њега рационално за другог не мора то бити. Управо зато нам Павловић нуди различите перспективе, није нам речено с ким треба да се сложимо, али свако од приповедача за себе верује да је у праву. Да ли Славољуб потискује емоције? Врло вероватно да, што се превасходно може закључити из помињања Душице, за коју увек истиче да је луда, али она у њему изазива реакције. Нервира га што се она моли за њега, лоше се осећа када га тера да свирају заједно као што су то чинили када су били деца. На питање шта га код ње одбија одговор се вероватно може пронаћи у томе да у њој види све оно што доживљава као своје слабости и ранију незрелост.

Уз то, удаљавање између њега и сестре (које она одбија да призна) дешава се након што се она жртвује да би га заштитила и буквално изложи своје тело да би њега заклонила. Славољуб не говори о томе, али може се претпоставити да га она жртвовањем уводи у стање презира. Он је егоиста који такав дуг не може вратити. Ако упоредимо његову исповест са осталима јасно ћемо то видети. Сви јунаци говоре о себи, али заправо је централна личност њихових живота за њих неко други: за Ержабет то је отац, за Шањија Оља, за Бору Милка, за Душицу Славољуб, за Симу Горица. Само код Славољуба егоцентризам је огољен, а потреба за одређеним људима (Зулејихом или децом) је третирана као слабост која се елиминише да би се повратила слобода. Опонашајући натчовека, Славољуб искључује и осећање дуга јер одбија осећање

кривице.⁵⁴ Прихватање нечије жртве значило би и прихватање ова два. Ако се она за њега жртвује, он је у одређеној мери крив јер је био неопрезан да се доведе у такву ситуацију где му је живот угрожен, или крив јер није умео да објасни да је невин. Чак иако релативизујемо кривицу као почетни окидач за жртву, он јој ипак, након њеног чина, остаје дужан.

Ништавило и светост

Занимљиво је, у вези са раније цитираним одломком, приметити да, ако посматрамо Славољубове критеријуме за светост (за мушкарце убиство другог човека, за жене уживање у сексу), његови родитељи, Ружа и Адам, обоје постају свеци. Адам убија другог човека; мајка ужива у задовољавању својих страсти, а, како сазнајемо од Душице, Ружа занемарује децу као случајне последице својих тренутних наслада. Иако је на ивици да закључи за себе како постоји као производ односа двоје светаца, ако тај појам схватимо у складу са његовим дефинисањем појма светости, Славољуб ипак не опонаша њихов приступ када је о деци реч. Сам говори Вељи како га је Зулејха везала за себе децом и како су му они били „Ахилова пета“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 326) Самим тим, ако Зулејха, рођењем детета постаје, уместо Жене, Мајка, и он је у опасности да уместо Мушкарца, постане Отац. Коначни бег од ове улоге за њега означава победу слободе избора, која за њега јесте прихватање онога што одређује као „*радост ништавила*“. Живети у складу са радошћу ништавила подразумева мир, слично као и Душичино живљење у складу са догмом. Када дефинише свој живот у том стању, Славољуб казује: „И ја сам миран. Нема мука, нема наде, нема очајања. Од данас за данас...“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 338) Овакав начин живота у коме одбацује прошлост и будућност, као и наду, подсећа на Камијев *Мит о Сизифу* и Сизифа који је срећан јер гура свој камен.⁵⁵

⁵⁴Реч за дуг и кривицу у немачком језику је иста (Schuld), на чему Ниче инсистира у *Генеалогји морала*.

⁵⁵ Упоредити: „Čovek bez nade, svestan tog svog stanja, ne pripada više budućnosti.“ (КАМИ 2008: 42) „Šta može da mi znači smisao van mog života? Ja mogu da razumem samo u ljudskim pojmovima. Ono

Враћајући се натраг у исту тачку из које је кренуо, Славољуб је задовољан што се тако кретао: „И ево ме, стрикане мој, у старом замку сред тамних германских шума тајанствених као време: круг се затворио. У чијем сам центру опет ја. Сам. Слободан.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 339) Потреба за слободом и бекством од наметнутих улога у Славољубу ће доживети врхунац на дан сопствене свадбе, када у соби надрогиране ћерке свог пословног партнера види „црним фломастером исписану девизу генерације која је на време схватила *све*“:

МИ СМО ГЕНЕРАЦИЈА БЕЗ ЖИВОТА
ПРОШЛОСТ МРЗИМО
САДАШЊОСТ ПРЕЗИРЕМО
А НА БУДУЋНОСТ НЕ МИСЛИМО (ПАВЛОВИЋ 1993: 339)

Схватити *све* за њега значи схватити да нема ничега и да ништа нема смисла. Уз то, неопходно је свесно одабрати ништавило, бити тело које бира да негира само себе. Коначно, бити сам, што Славољуб наглашава као идеал, јесте, ако се сетимо Ержабетине тврдње са почетка романа да је самоћа само за бога, стављање себе у ту, божанску, позицију. За Славољуба је суштина света спознаја ништавила, а посматрано из те перспективе, ако је он човек који гледа у ништа и схвата да је све ништа, он може бити и бог, који поседује свезнање и зна шта је у језгру света као да га је сам и створио.

Свако види оно што он види

Завршно поглавље романа исприповедано је гласом оца породице, Симе Првановића. На први поглед, Сима је неко ко живи по свом нахођењу, упркос очекивањима – говори у стиховима и измишља патенте, међутим, временом, његова занесеност постаје досадна за све који га окружују. Он никога више не фасцинира. Ержабет је у првом моменту, када је Сима проси говорећи у стиховима, привучена необичношћу оваквог говора јер она у томе види новину у односу на оно што јој познато (људи углавном то не чине), али она нема

што dotičem, оно што ми се опире, ето шта ја shvatam.“ (KAMI 2008: 62) „Apsurdni čovek na taj način naslućuje jedan vreli i ledeni svet, proziran i ograničen, u ojem ništa nije moguće, ali je sve dato, i iza kojeg sledi pad i ništavilo.“ (KAMI 2008: 71)

представу о контексту, у коме се тек открива да је привидна необичност део шаблона јер Сима другачије и не пристаје да говори.

Говорити у стиховима, насупрот свима осталима, представља, на први поглед, потврду сопствене аутономије и слободе, али, заправо, стихови ограничавају. Рима намеће правила која се морају поштовати. Сима се, у том светлу гледано, открива као једнако окамењен попут риме којој прибегава. Исти тип привида открива се и у начину живљења. Живот на води требало би да им доноси стално кретање, али они суштински никуда не одлазе, само се одржавају на површини.

Контакт са женом је површан и, као што је већ наглашено, Сима настоји да је умилостиви и приближи је Горици. Поглед на Горицу је интересантан јер је, за разлику од Руже у којој сви виде грешну жену, свако од приповедача другачије види (осим Душице која се њоме уопште не бави). Ружа је доследно у свим исповестима демонизирана, док се Горица мења. Она је за Шањија одбојна, за Симу идеализована, за Ержабет презрена, за Славољуба сексуализована. Интересантно је упоредити Симин и Славољубов поглед на Горицу. У великој мери Славољубова наклоност према Вељи долази отуд што је за себе успео да веже Горицу за којом је сам Славољуб жудео од детињства. Начин на који је Славољуб посматра мало нам може открити о њој јер је он модификује у складу са својим жељама. Опомињући Вељу што мења своје понашање и изненада очекује поштовање према Горици, Славољуб га подсећа:

Прекјуче, кад те позвах, ти прекиде везу! Можда ти не одговара „карактер дискусије“? Не свиђа ти се што кењам о Горици? Откуд то?... Ти си се, Велимире, увек зезао и на њен и на свој рачун. Ниси ли лане, кад сам вас обишао на „Гочу“ и преда мном и пред оним дебелим крманом сочно густирао како ти жена скичи док свршава?... Седели смо у салону и цевчили као... да, да!... Убрзо Горица унесе чинију с киселим купусом, сећаш ли се, бекријо на издисају, и чу о чему ти, пијан к'о чеп, баљезгаш. Јебеш ми матер – није ни пренула? Само се окренула некако курвински – мислио сам, прснуће ми карактер међ' ногама, тол'ко ми сперма удари у главу! А ти – боли те маче! Тандрљаш даље к'о да је ушла пристанишна

профукњача; звизну петнаести вињак, и одсра: „Кажу, мила, како ти је кад ти га страга збичим до балачка?“ Она спусти чинију на сто и без речи се попе на палубу мешајући гузовима, а ти и крманаш заурласте: На курцу сам се крстила, џанум, и ја не издржах, шми матер – турих руку у џеп и кроз поставу и издрках мога малог да се све пушило! (ПАВЛОВИЋ 1993: 277)

Ништа од онога што Славољуб види није се морало десити јер он у сваки Горичин покрет читава сексуално значење. Начин на који се она осмехне он доживљава као „некако курвински“, у изласку из просторије он види заводљиво мешање задњицом. Постоји шанса да је жени само било непријатно и да је у одређеној мери и навикнута на понашање свог најчешће пијаног мужа – она ћутећи обавља свој задатак домаћице и доноси мужу и његовим гостима кисели купус и одлази.

Са друге стране, Сима Горицу доживљава готово као светицу (мада би се могло рећи да тако жели да је види и Славољуб, али у складу са својим одређењем светости, које подразумева похотну жену чија је сексуална жеља незасита), истичући њену несрећу. Он подсећа Елизабет да Горица нема децу због њиховог сина Велимира, иако она жуди за тим да буде мајка. Као један од примера за њену посвећеност Сима наводи ситуацију у којој припрема питу за сирочиће:

И док се Велимир по кафане ачи, она, богме, не дану целу ноћ! Ујутру запеше да влечу шлепови, и, све уз Дунав, до онај дом. До сабиралиште за ону нахочад: догнаше дечицу страшни ветрови! Сиротане тужне! Живот им представља најстрашнији лом. Без икакву својту, без оца и мајку, гледају Горицу ко чудо из бајку! А она спремила пите и колаче, кифлице, гурабије, ратлук и алву. Управа дома теде да јој плати; неће ни да чује за живу главу! Ово сам ја, вели, за децу малу, да се зафалим мојим родитељима. Данас ми, каже, рођендан. Да им се поклоним до земљицу црну што ме на овај свет има. Па кад већ не могу сама да родим, бар могу на сирочад да угодим. (ПАВЛОВИЋ 1993: 345)

Док Славољуб види Горицу као Жену, иако са њом не може доћи до задовољења својих потреба; Сима је доживљава као Мајку, унесрећену самом чињеницом да нема деце, која своју несрећу покушава да ублажи тако што бира

да се стара о деци која немају мајку. Славољуб у њој уочава тело за којим жуди, Сима сагледава дух. Он истиче да је Горица, као и Ержабет, права жена јер је за њега права жена она која се понаша као мајка. Једине поуздане информације које добијамо о Горици односе се на избављање девет војника од дављења које помињу и Шањи и Боривоје. Горица стиче наглу и тренутну популарност као жена која је брзо реаговала и избаавила из воде војнике непливаче. Иако је сведочење о њеном подухвату обојено одбојношћу коју Шањи према њој осећа не може се оспорити да се из тог чина открива да је она жена која остаје стабилна и прибрана у тешким ситуацијама. Тренутак Горичиног „пада“ одиграва се када, након догађаја са војницима, долази новинар да је фотографише на месту на коме се то све збило. Сима изоставља описе ситуације: „[...] рече да оће да је слика на лице место. И – ете! – направи бруку...“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 349) Редуковање описа открива Симин покушај да уклони кривицу са Горице, да активни и вољни сексуални чин трансформише у готово случајни удес.

Кроз Горицу се још једном потврђује однос према женском телу који је присутан у целом роману. Жена је или Мајка или Женка. У целом циклусу не постоји жена која мисли о било чему осим о мајчинству. Прво, женска перспектива је изразито неубичајена код Павловића, а посебно поглед на страст из тог угла. Душица, једна од ретких јунакиња која је добила свој глас, размишља као Мајка и тако се односи према брату кога присваја. Она занемарује телесност. Ержабет, коју на кратко чујемо, такође је сведена на улогу Мајке. Све остале жене које осећају страст никада нису приказане као активни сведоци те страсти. Када Славољуб или Шањи објашњавају своју сексуалну жељу њу прати и јасна мисао, док код жена то не видимо. Ружа је представљена као похотна Жена, али ми не видимо свет из њене перспективе. Горица је неодређена, остављена осталим мушкарцима и Ержабет, која се понаша као да је једна од мушкараца, а не жена, да је дефинишу.

Ако усмеримо пажњу на Павловићеве филмове, приметимо да ни тамо нема жене као главне јунакиње. Оне су увек повод за буђење страсти или пасивни трпиоци насиља. Како Тереса де Лауретис закључује, у западној култури, јунак је мушко, жена је најчешће препрека. (Видети: DE LAURETIS 1984: 103-157) Тешко да би се могло рећи да је жена код Павловића презрена, она је пре несхваћена. Ускраћивање правог женског гласа који би подразумевао осврт и на тело и на дух, као што то бива са мушким ликовима, открива својеврсно признавање пораза пред телесношћу другог пола која остаје загонетка. Та недоступна и несхватљива телесност и изазива жудњу која је мешавина страсти и гађења. Потврда неразумевања жена може се пронаћи у односу Шањија према Ољи, Боривоја према Милки, али и према Цеци, Душице према Ружи (како је лишена женствености, Душица се може сврстати у групу родно неутралних ликова), у Славољубовом неразумевању Зулејхе и, коначно, у немогућности било кога од јунака да дефинише Горицу.

BPEME

History is experienced as nostalgia, and nature as regret – as a horizon fast disappearing behind us. (LEFEBVRE 1991: 51)

I

ЦИРКУЛАРНО

ВРЕМЕ

ТЕЛЕСНОСТ И СВЕСТ: ЦИКЛИЧНО И ЛИНЕАРНО КРЕТАЊЕ У РОМАНУ *ЛАПОТ*

Живојин Павловић има неколико опсесивних тема, а она која читаоцу вероватно прва привлачи пажњу и којој смо посветили претходно поглавље наше студије јесте телесност. Тело се разоткрива при обављању свих својих функција, бива огољено и привидно сведено на натуралистички представљене нагоне. Али, тело код Павловића не мирује. Оно се мора померати и активно окупирати простор. Често нам кретање промиче јер се фокусирамо на форму. На овај начин, везујемо се за оно што кретање обавља, али не и за његово значење. Поред тога што се везује за одређени простор, кретање нужно подразумева и конзумирање времена, са којим га још Аристотел у својој *Физици* доводи у нераскидиву везу.

У овом поглављу ће бити указано на два различита схватања времена – праволинијско и циркуларно – која су присутна у прози Живојина Павловића. Да бисмо објаснили кружно време, које је својствено миту, служили смо се студијама неких од најзначајнијих проучавалаца митског начина мишљења и њему својственог поимања темпоралности. Одабрани проучаваоци разликују се по свом приступу овој сложеној проблематици, а ми се у овом раду задржавамо на нивоу истицања сегмената њихових студија који су значајни за нашу интерпретацију Павловићевог дела. Из тог разлога, осећамо потребу да, на самом почетку, нагласимо како ово поглавље нема за циљ да се систематично бави тумачењем поетике и историје мита већ да укаже на кључне елементе и тумачења који могу допринети разумевању романа *Лапот*.

Суочавајући читаоце са различитим јунацима и њиховим судбинама, Павловић у *Дивљем ветру* прави периодичне пресеке стања у којима се налази породица Јотића и они који су у вези са њом. У наводном писму-одговору једној

читатељки датом на почетку романа *Лапот*,⁵⁶ уводној књизи циклуса *Дивљи ветар*, Павловић експлицитно износи основну замисао на којој циклус почива:

А такође [сам] измишљене житеље измишљене покрајине сместио у историјски контекст, испредајући сагу о породици Јотић кроз читав век – од 1883. године, 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, кад се најмлађем Јотићу, по имену Аљоша, губи сваки траг. У том временском сегменту од једног века, Јотићи се рађају, множе, живе, гину или умиру, обрађују земљу, гаје пчеле, беру грозђе, праве вино, пеку ракију, учитељују, ратују, студирају, дижу револуције, убијају, и, као што се са комунистичком револуцијом успињу на историјску сцену, тако с пролашћу револуције и они силазе са ње, ишчежавајући, заједно са многим својим рођацима и земљацима, с пријатељима, али и са непријатељима, из живота и из памћења. (ПАВЛОВИЋ 1993: 15)

Овде треба издвојити три чињенице: дешавања у циклусу обухватају временски период од једног века, везана су за родно место Јотића и прате чланове породице у историјским и животним околностима. Наводећи шта све Јотићи чине у обухваћеном временском периоду, Павловић прави каталог и преглед ситуација из њихових живота. На исти ранг су сведени и у истом низу побројани историјски догађаји, са једне, и обавезе из приватног живота које су директно везане са задацима становника села (обрађивање земље, гајење пчела, берба грозђа, печење ракије), са друге стране.

На овај начин бришу се разлике између битног и небитног (у књижевноуметничком смислу), погодног за приказивање и онога што то није. Човек је све што ради и да би био представљен целовито и потпуно, не сме се правити селекција између „узвишеног“ и „ниског“. Павловић релативизује ове појмове који су нам вештачки усађени од оних аутора који су настојали да у својим делима живот у тој мери поетизују да у њима живота више и нема. Он нас

⁵⁶ Павловић је признао да је писмо читатељке на које износи одговор сам измислио. Видети о томе у: (СТОЈАДИНОВИЋ 2010: 343)

и позива да избацимо из употребе „besmisleni frazu – mali čovek“ (PAVLOVIĆ 1982: 77). „Велики историјски догађаји“ нужно укључују „мале“ и „обичне“ људе чији се „мали“ животи настављају шта год да се на великом плану дешава. Човек мора преживети у различитим околностима, а преживљава тако што понавља раније научене радње и наставља да постоји на сличан начин на који су постојали његови преци.

Све радње из домена „ниског“ заправо јесу видови преживљавања и испољавање неугасивог и огромног живота који наставља да тече невезано за оквири који му могу бити наметнути. Ово што се одређује као „ниско“ може се везати за оно што Павловић назива аморфном цивилизацијом, која је „цивилизација круга“. Потреба за уређењем и прочишћењем јесте тежња коју намеће западна, кристална цивилизација, која је „цивилизација организације, такмичења и прогреса“ и она у којој доминирају „права линија и оштар угао“ (МИЛАНОВИЋ-ЗЕКОВИЋ – ПАВЛОВИЋ 1992: 13). Главно питање од кога Павловић полази у разликовању ове две цивилизације јесте питање организације времена, што је у основи питање схватања историје као показатеља времена које је прошло.

Историја се са тачке гледишта појединца, навикнутог „da vreme poima kao pravolinijsko trajanje“ (PAVLOVIĆ 1982: 46), привидно креће у једном смеру, а човек својим циркуларним животом настоји да је прати, што му не успева. На крају бива из ње избрисан и заборављен, чиме се из почетног непостојања (нерођености) враћа новом виду непостојања (забраву). Животи свих Јотића сведени су на кључна места и на тај начин нанизани и заокружени смрћу и нестанком из памћења једнако су пролазни као и живот једног јединог човека, у случају циклуса *Дивљи ветар* ишчезава Јотић као тип човека. Иако су они међусобно раздвојени својим бригама, комуникацијским проблемима и смештени у различити историјски контекст, биолошка природа човека све их своди на исто.

Сви Јотићи и они из њиховог окружења, становници Сејменског дола или странци, постају једно велико људско тело које се у различитим облицима креће кроз време.⁵⁷ То нас враћа на проблем кретања. Тело код Павловића представља покушај да се на видљив начин оспољи и прикаже дејство времена на човека. Тело пролази кроз различите фазе и у том кретању се неповратно осипа. Код Павловића јунаци најчешће не знају шта да чине са својим телима док се она отимају контроли.

Треба, притом, имати у виду да тела о којима читамо, колико год да су детаљно, па и натуралистички представљена, нису стварна на начин како одређујемо стварност ван света књижевног дела. У књижевности никад није тело, већ промишљање тела. Чак и онда када је приказано тело које пенетрира у друго тело, увек су то тела од речи, баш као што Питер Брукс казује: „Representation of the body in signs endeavors to make the body present, but always within the context of its absence, since use of the linguistic sign implies the absence of the thing for which it stands.”⁵⁸ (BROOKS 1993: 7-8) Идеја постоји код Бодријара који закључује да је језик увек облик „носталгије, изгубљеног предмета“, али је истовремено и антиципирање јер језиком већ улазимо у нешто ново. (BAUDRILLARD – NOUVEL 2002: 15) Представљена тела су освешћена сваким описаним грчем, реакцијом, трзањем. Пред нама је материја која је добила свест јер је *инфицирана* „klicom čudne sposobnosti za osećanje i shvatanje sebe, tj. saznanje materije o svom sopstvenom smislu, o kretanju“. (PAVLOVIĆ 1982: 12) Свест која је уобличена писаним речима не представља ванживотно, већ метаживотно искуство.

⁵⁷ Ово се поклапа са оним што Павловић, у разговору са Душанком Милановић-Зековић, говори о кретању: „Насупрот томе [кристалној цивилизацији], цивилизација коју покреће другачија енергија, енергија центрифуге, све око себе сеје, расипа и разбацује, те је свет у протицању, у мешању, турбуленцији, све је у некаквом привидном немиру, у тренутку који се нагло мења, настаје и престаје, јер га смењује други тренутак другачијих садржаја и супротних сила. И одсјај тог таквог стања у цивилизацијском смислу јесте аморфна форма која нема кад од силних кретања и протицања да се сведе на једно, а то једно да се покаже као вечно.“ (МИЛАНОВИЋ-ЗЕКОВИЋ – ПАВЛОВИЋ 1992: 16)

⁵⁸ „Представљањем тела кроз знакове настоји се да се тело учини присутним, али увек унутар контекста његовог одсуства, јер употреба лингвистичког знака имплицира одсуство ствари коју он означава.“ (Превод је наш.)

Речи чине да наши нагони добију смисао изван одржања врсте, већ самим тим што ће их записати и изнети на начин који је систематизован и осмишљен. И у ситуацији када књижевни текст натуралистички представља анималне пориве, као што је то код Павловића неретко случај, они, баш због посредовања језика, не могу бити само то. Језик који изговара анималну потребу њу неминовно стилизује и своди на меру хуманог. Пробуђено, пренаглашено тело о коме је реч у књижевном делу парадоксално означава исту такву пренаглашену свест о телесности, а не такву телесност.⁵⁹ Зато ће, да би оживео тело и приближио се аморфној књижевности Павловић настојати да акценат стави на живе речи, да опонаша говорни чин који подразумева кретање кроз време и простор. Тело код Павловића проговара кроз језик, што је карактеристика коју Иван Чоловић препознаје у еротској књижевности:

[...]prevratničko i preporođujuće približavanje tela i jezika: tela koje progovara, ali svojim glasom (oslobođeno naslage znakova, simbola, metafora), jezika koji oživljava u ritmu disanja, orgazma i krvi. U idealnom slučaju, jezik više ne bi slikao, interpretirao telo, nego bi ga ostvario. (ČOLOVIĆ 1990: 86)

На почетку је речено како је кључно за разумевање Павловићеве прозе схватити да се тела која представља увек крећу кроз простор, чиме се потврђује да су она жива. Окупирање простора, пролажење кроз различите његове сегменте у основи јесте поменуто кретање кроз време јер свако кретање кроз простор подразумева проток времена. Као централна тема тако се намеће пролазност, а не телесност. Ако бисмо говорили о телесности, говорили бисмо о статичном, о фотографији или слици која обухвата један тренутак па је самим тим фокусирана на оно што се у датом тренутку ВИДИ. Павловић је, иако сликар по вокацији, пре свега мајстор покретне слике, за коју казује да представља основу филма, али и модерне литературе, и да њој почивају сви човекови архетипови. (PAVLOVIĆ 1982: 29) Она се не види, већ ГЛЕДА. Док гледамо, ми настојимо да себи објаснимо оно што смо већ видели, како бисмо разумели оно

⁵⁹ Обратити пажњу на оно што Марковски, пишући о Бахтиновом схватању говора, закључује како је „svest uvek jezička svest“. (MARKOVSKI 2009: 175)

што може доћи. Док траје, филм, као и живот, укида могућност сагледавања целине. Наша успутна објашњења онога што се пред нашим очима одвија заснована су на виђеним фрагментима. Ми речима успостављамо систем између онога што смо видели и доживели у кретању кроз време. Било какав покушај разумевања виђеног и доживљеног подразумева посредовање језика.

Немогућност одвајања од речи везује се и за трагање за својом историјом. Потрага за коренима кроз усмена казивања и сачуване записе јесте истовремено и потрага за самоутемељењем. Идентитет појединца и колектива формира се тек у наративу. Аљоша, који сачињава родослов породице Јотић, покушава да разуме прошлост, а открива се, кроз развитак приче, да је један од кључних разлога што тако чини то што не може да разуме ни себе ни свог оца Благоја. Младићу није довољно да живот проживљава – да *осећа* кретање свог тела кроз простор и време, он то мора да *схвати*.

Као студент етнологије, Аљоша кроз опсесивне покушаје да дође до својих предака и да одговори на професорово питање одакле Јотићима презиме, а потом и да сазна нешто више о њима, заправо настоји да самоме себи објасни законе по којима његово рођено тело живи, начине на које је оно везано са прецима, наслеђем, прошлим и садашњим временом и њиховим заједничким митским простором – Сејменски долем.⁶⁰ Најмлађи Јотић тоне у историју да би схватио садашњост, али једино што успева да разазна јесте да нема бекства ако остане везан за исту подлогу из које је поникао. На крају у роману *Лов на тигрове*, бежећи из места предака, Аљоша нестаје из приче, а потом ће неминовно уследити нестанак из сећања.

⁶⁰ „На тај начин, оно што можемо назвати ego простор-време појединца чува друштвену топологију окружења из времена детинјства, као и контуре njegove telesne slike.“ (ERIKSON 2008: 45)

Кружно време

Павловићева фасцинација кружним временом очигледна је већ на почетку романа *Лапот*. Да бисмо говорили о роману, неопходно је да на почетку дефинишемо оно што је у основи романа – тему лапота. Лапот представља ритуално убијање старца који више не могу доприносити заједници. Начини убијања се разликују, а један од њих је стављање погаче на старчеву главу, након чега се глава разбија мотком. Извршилац је најчешће син. Веселин Чајкановић примећује да ово ритуално убијање постоји у различитим народима и да није везано само за егоистичне циљеве и немогућност старих да доприносе, већ представља улазак у нови облик постојања: „Ни код старих ни код модерних народа, код којих обичај убијања старца постоји – нема ни трага о томе да су старци били због тога несрећни, или да се убијање сматрало као нечовечност, насиље [...]“ (ЧАЈКАНОВИЋ 1973: 58)

Са друге стране, неки проучаваоци сматрају да лапот никада није практикован као ритуал, да постоји искључиво као мит и да је његова функција да опомене и подсети на значај поштовања старца и неопходност чувања њихове мудрости и искуства унутар заједнице. (JOVANOVIĆ 1987: 242-243) За нас, као проучаваоце Павловићевог дела, ово схватање није од значаја. Код њега је лапот чињеница и ритуал чијем извршењу директно присуствујемо. Извршење овог ритуала и прича о оцеубиству представља почетак саге о Јотићима. Код Павловића се лапот заиста дешава и неопходно је да као чин стоји на самом почетку романа и уведе нас у циркуларно време. Што се самог мита тиче, ми се у роману са њим не упознајемо – немамо причу која би оправдала лапот као ритуал. Зашто? Павловићу није толико битан мит, већ митско време које се отвара током вршења одређеног ритуала. С тим у вези, треба обратити пажњу на оно што Жорж Батај истиче, бавећи се темом приношења жртве, у својој *Теорији религије*:

But the greatest negation of the real order is the one most favorable to the appearance of the mythical order. Moreover, sacrificial killing resolves the painful antinomy of life and death by means of a reversal. In fact death is nothing in immanence, but because it is nothing, a being is never truly separated from it. Because death has no meaning, because there is no difference between it and life, and there is no fear of it or defense against it, it invades everything without giving rise to any resistance.⁶¹ (BATAILLE 1989: 45)

Главна одлика кружног времена јесте да се у њему додирују живот и смрт. Ово бива јер је такав доживљај времена карактеристичан за мит и за ритуал који настоји да оживи мит.⁶² Извођење ритуала враћа нас на почетак, опонашањем модела за који се верује да ће донети обнову. Ритуал треба да обезбеди повратак на почетно стање, оно након стварања и отпочињања циклуса постојања. На овај начин биће обезбеђена победа живота и зачетак новог времена. Да би до те победе могло доћи, све оно што је на ивици снага мора бити уништено.

Стога не чуди што је једна од првих реченица романа: „Све је мртво.“ Готово одмах затим мрвило се са слике утихле ноћи шири и конкретизује: „Село, долина Зјапине и читав Сејменски до као да су изумрли.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 19) *Лапот* је отворен мотивом смрти, а овај мотив и заокружује уводни фрагмент који говори о последњем извршеном лапоту, а потом отвара и наредни. У њему приповеда бивши учитељ Сима Јотић, док у логору чека остварење своје смртне пресуде. Он носи, као једно од својих најранијих сећања, успомену на смрт прадеде Петка Стојниног. Закључује и да он сам, у тренутку када казује, ишчекује смрт на исти начин као што је то чинио и Петко у далеком сећању – он

⁶¹ „Али највећа негација стварног реда најповољнија је за стварање митског реда. Штавише, убијање жртве разрешава болну антиномију између живота и смрт кроз преокрет. Смрт није ништа у својој суштини, али пошто је ништа, биће никада није истински одвојено од ње. Пошто смрт нема значење, пошто не постоји разлика између ње и живота, и нема страха и одбране од ње, она врши инвазију на све, не остављајући могућност за отпор.“ (Превод је наш.)

⁶² Или обрнуто по, рецимо, Миодрагу Павловићу који о чину приношења жртве бележи: „Вербални корелат у правом жртвовању вероватно се није подразумевао – могао је да му претходили да му следи.“ и „Тек пошто је жртва принесена, склоњена, сахрањена, поједена, - почиње религија.“ (ПАВЛОВИЋ 2000: 16)

зна да ће умирање донети пушка, као што је прадеди мотка. Сима уводи слушаоца у своју причу речима: „Откад знам за себе, виђао сам лешеве“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 31), да би одмах затим направио кратки преглед смрти са којима се суочавао. Сећа се својих мртвих: прадеде, оца, сестре и брата, мајке, а потом и мртвих из периода ратова.

Почетак Симиног живота обележен је директним сусретом са смрћу. Његови родитељи желели су једино да им пород дуже поживи, што је на крају само он од њихове деце остварио. Док ишчекује умирање, Сима зна да ће му се ускоро родити унук – Аљоша, који ће на крају, што зна читалац, направити родослов својих предака. Читалац је у роману у повлашћеном положају, његово знање превазилази податке који ће бити запамћени у историји. У облику документа о Аљошиним прецима остају само родослов и његове кратке забелешке, а посматрано на нивоу целог циклуса сачувани су и њихови дневници или записи, али ми као читаоци знамо и оно што званично не постоји – усмену историју појединца.

Предсмртну агонију свога деде Аљоша не бележи, он износи чињеницу у вези са Симом: „Умро (стрељан) пре мог рођења.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 121) У заграду је смештено целокупно ишчекивање страдања које неминовно мора доћи. Накнадно истраживање и сагледавање прошлости, чак и оно које је везано за сопствену породицу, у својој тежњи за објективношћу, не мари за мисли појединца, већ искључиво за оно што је он учинио и што је са њим било учињено. Симино предсказање о сопственој смрти ће се обистинити: „Пашћу, а моје тело, изрешетано куршумима, стрмоглавиће се у јаму и нечујно ће прионути уз друге непомичне, мртве људе. Усмрћени пре нас, они већ мирују, слични врећама пуним жита.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 31) Пад тела је важан јер означава крај живота.

Смрт у којој човек неминовно постаје један од умрлих, раскидајући везу са живима и јесте пад тела у јаму, међу друга мртва тела. Мало је вероватно да

Сима Јотић под тим мисли искључиво на конкретну јаму испред логора где ће се придружити онима претходно убијеним на том месту. Овај пад означава придруживање свим раније умрлима. Битно је то да се мртва тела пореде са „врећама пуним жита“. Она су испунила своју функцију и изгубила су све одлике људскости пошто су остала беживотна. Притом, успостављањем аналогije између тела и жита, она се директно доводе у везу са Мајком Земљом која симболизује плодност и аграрност. (Упоредити: ЕЛИЈАДЕ 2003: 73) Тело је, као што је назначено, а овде се још једном потврђује, директно везано за живот и кретање, а самим тим и за време које то тело активно троши. У тренутку када остане без живота (трансформишући се у исечено жито), тело изнова сраста са земљом и раније умрлима.

Однос према паду је у уводном поглављу нешто другачији. Посматрајући простор око себе, непосредно пре него што ће над њим бити извршен лапот, Петко Стојнин осећа своје стапање са природом: „Сличан пању, ураста у земљу и у шуму.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 26) Поређење са пањем није случајно. За смрт се неретко везује дрво (Видети: CAMPBELL 1960: 121) јер оно представља живот и циклично кретање (рађање и умирање). Дрво, поред тога, поезује три нивоа космоса: подземље, површину и висину и „окупља“ сва четири елемента: „njegovim sokom teče voda, zemlja mu korenjem ulazi u telo, vazduh mu hrani lišće, a vatra izbije kad ga trljamo“. (ŠEVALIJE – GERBRAN 2004: 171-184) Премештање фокуса на пањ, који је присутан у роману, означава враћање почетку, ономе што је најближе земљи у коју ће Сима опет „урасти“. Овом стапању нужно мора претходити прихватање, равнодушност према умирању. Петко Стојнин се не брине што ће умрети јер тако треба да буде: „Тако је откад је света и века. И тако ће увек бити.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 21) За онога који прихвата кружно време својствено природи нема свести о неправедности сопствене смрти. Простије речено: онај који живи у складу са природом, не жали своју смрт јер се помирио са тиме да он, као и сви пре њега, као и они што ће постојати након њега, мора

умрети.⁶³ Тумачећи одломак из Андрићеве *Црне књиге* у коме се о смрти говори као о заокруживању, Павловић бележи:

Evo ilustracije za ideju da se suočavanje pripadnika „kružnih“ civilizacija (civilizacija nomada, lovaca, ratara) sa Iščeznućem – sopstvenim, naravno, jer ono jedino za individuu ima suštastveni *značaj* samom činjenicom da u njemu prestaje značaj bilo čega, pa i samog Iščeznuća – ne odvija u panici svesti, niti u grču nagona, već u skladu sa Prirodom i njenim zakonima. (PAVLOVIĆ 1982: 146)

Филозофија Петковог потомка, Симе Јотића, привидно почива на истом разумевању неопходности поштовања природног тока и свести о животу који увек изнова долази након умирања. На једном месту он примећује: „човек је пролазан, али је живот вечан“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 35), а недуго затим закључује да је, поред смрти, свуда око себе посматрао и живот, те да се баш у њега узда, пошто он сам буде заборављен:

Али зато, надам се, биће њих и њихових што опет ваља да се испиле, да порасту и одрасту, и наставе ово што смо ми започели. А то што их очекује исто је што је чекало и нас: рађање и смрт, а и све оно што се дешава између настанка и ишчезнућа: љубав према својима и мржња према непријатељу. Остало је свакодневни живот, то јест – борба са случајем. (ПАВЛОВИЋ 1993: 36)

Веза живота и смрти наглашена је не само кроз експлицитно изнесено прихватање природног следа ствари, већ се испољава и у поређењима за којима Сима посеже. Говорећи о свом изненадно преминулом оцу, који је страдао током копања бунара, Сима казује: „нашли су га на дну јаме дубоке преко тридесет метара, непомичног и спокојног – као у мајчиној утроби“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 32) Рупе у земљи асоцирају на мајчину утробу и човек се, на симболичком плану, враћајући се земљи, враћа свом почетку. (CHEVALIER - GHEERBRANT 1989: 571)

⁶³ О схватању времена код примитивних људи и одсуству свести, Мирча Елијаде у *Миту о вечном повратку* пише: „[...] primitive's desire to have no "memory," not to record time, and to content himself with tolerating it simply as a dimension of his existence, but without "interiorizing" it, without transforming it into consciousness [...]“ (ELIADE 1959: 91)

У светлу овог сазнања, чак ни не чуди што бивши учитељ мртва тела упоређује са пуним врећама жита. Умирање се доводи у директну везу са природом и њеном плодношћу. Пуне вреће жита су довршене, напуњене до краја, нема више ничега што би им се могло додати. Оне су испуниле своју сврху јер ће прехранити сакупљаче. Стари људи који припадају, у односу на Аљошу (па и нас као читаоце), некој далекој, митској прошлости, немају потребу да обележе гроб умрлог јер урастање у земљу подразумева ширење, пуштање корења. Човек више није везан за конкретно, за своје тело, већ се прожима са целом природом. Фуко чак примећује да је опсесија индивидуализовањем, потпуним одвајањем појединца у смрти, новијег датума: „U svakom slučaju, počev od devetnaestog veka svako ima pravo na svoju malu kutiju za svoje malo raspadanje; no, s druge strane, tek od devetnaestog veka počinje premeštanje groblja na periferiju grada. Uporedo sa ovom individualizacijom smrti i buržoaskim prisvajanjem groblja rađa se jedna opsednutost smrću kao 'bolešću'." (FUKO 2005: 33)

Линеарност и(ли) трагичност

Оно што блокира могућност да се смрт у новијем времену прихвати као неопходност и природни закон, јесте разум који, развијајући се, све више прати линеарну структуру, супротну елементарној, човеку и свим бићима прирођеној, цикличној. Линеарна структура мисли као своју круну има трагичан крај, сопствену смрт која је јединствена и непоновљива. За мислеће биће сопствена смрт је смак света јер је то биће оцепљено од природе и наглашено индивидуализовано. Из тог разлога долази и до промене ритала, јер су оне увек „pratioci većih društvenih promena, uzrokovanih ili praćenih ideološkim promenama.“ (KOVAČEVIĆ 2006: 52) Треба обратити пажњу на то да говоримо о промени, а не о искорењивању јер и Сима препознаје у својој судбини ритуал који му је познат.

Ово се мора довести у везу и са схватањем положаја тела у ова два различита типа времена. Тело је у циркуларном времену интегрисано, оно је целовито и као такво може бити стопљено са природом јер је цела природа у неком смислу једно тело кроз које пулсира заједнички живот. Чак и у смрти једног његовог дела постоји клица обнове целине.⁶⁴ У линеарном времену, са друге стране, тело је издвојено. Појединац себе доживљава као засебну целину и довршену индивидуу. Да бисмо уопште говорили о проблему идентитета, морамо имати свест о индивидуалности. Управо се на границама између сопства и другости и ствара могућност за кризе и цепање личности. Ако говоримо о идентитету, ми говоримо о заокруженој личности која пролази кроз различите фазе развоја. Њена свест сазрева и мења се кроз време. Овај тип напретка неостварив је у циркуларном времену јер би се човек морао вратити у исту тачку из које је пошао. У психолошком кључу тумачено, то би била непожељна регресија. Свест се тако никако не може укључити у циркуларно време. Она није део природног животног тока, већ је због своје супротстављености надличном животу изразито противприродна.

Симина свест је, колико год да он умирање прихвата, ипак развијенија него Петкова. Сима говори да је у реду умрети, али није му свеједно, отуда и потреба да се искаже, да пренесе све о себи и свом животу. Потреба за говором, за објашњењем и дефинисањем у контрасту је са прихватањем неминовности живота и смрти. Говорник у први план ставља ја које говори, које доживљава и промишља свет, систематизује га, а не прихвата непосредно. Чак и Петко, у својој помирености, у последњем моменту користи преосталу снагу да затвори очи како не би видео сенку мотке како му се креће ка глави „налик крилу црног анђела“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 27) Гашење лапота као обичаја, на привидно парадоксалан начин, значи одбијање чињенице да човек који више не

⁶⁴ Упоредити са оним што Елијаде казује о улози жртве у културама „примитивних“ народа, који немају свест о историји, па самим тим ни о линеарном времену: „But if the raising of the altar imitates the cosmogonic act, the sacrifice proper has another end: to restore the primordial unity, that which existed before the Creation.“ (ELIADE 1959: 78)

доприноси породици не треба да живи. Са вредновања способности, животне снаге и функционалности у заједници као предуслова за наставак живљења, прелази се на нови метод мишљења – вредновање живота појединца. И ту се веза са природом неповратно кида, а човек, свезан са непоправљиво циркуларним временом, тежи линеарности, унапред осуђен на пораз и трагичност.

Ставовe који потврђују ово тумачење свести као разарајуће силе у односу на природу, Павловић износи у свом интервјуу:

Живот је за мене вид трајања људске расе, па је за мене живот вегетирање. Живот људске расе разликује се од живота других живих бића само на једном плану, плану једне перверзије природе, а то је план свести. Догађају се чудовишне ствари. Тенденција ка решавању питања: шта је боље, шта је јаче, не постоји нигде осим код човека. Код човека постоји једна невероватна сила која тежи да реши питање „неравноправности“, тј. неуједначености виталних сила. Из тога произлазе све религије, сви напори, све снаге које покушавају да удруже свест – одатле се рађају и све идеологије. Живот човека (биолошко вегетирање) креће се као и у медуза, оваца, вукова. У животу долази до страшних судара, пораза, напора људске свести да чином, деловањем на сам живот модифицира тај живот у смислу добра. Шта значи добро? Добро значи решити све трзавице, неравноправности, разлике, у крајњој линији елиминисати разлике и учинити да човек не пати. У то све улази и напор да се уклони бол, али такви напори или дегенеришу сам живот или доживљавају пораз. (ПАВЛОВИЋ 1996: 229)

Овде треба обратити пажњу на то да је, за Павловића, „живот вид трајања људске расе“, да је он „вегетирање“, те да је свест „перверзија природе“, и да се људски живот „креће као и у медуза, оваца, вукова“. На крају, не треба изгубити из вида истакнуту идеју да човекови покушаји да из свог постојања уклони патњу „дегенеришу сам живот“. На самом почетку Павловићеве мисли живот се изједначава са *трајањем људске расе*. Појединачни живот је тако постављен као део система, само један вид постојања расе. За живот се неминовно везује кретање, као што је претходно у раду и назначено. Оно што се не сме

занемарити јесте да кретање није само нешто што је својствено живим телима – кретање је оно што их чини живима.

Кретање је директно везано за физичко тело, мисао која се креће кроз време (промишљајући прошлост или будућност) јесте „перверзија природе“ о којој Павловић говори. Покушај човека да уклони бол јесте заправо покушај да своје кретање кроз простор и време учини безболним. Главни проблем који се јавља у вези са овом тежњом јесте тај што без бола, који га опомиње да је прешао своје границе, човек не зна када да се заустави. Када говоримо о вегетирању, помишљамо на постојање које је сведено, без промена и померања. Када Павловић употребљава појам биолошко вегетирање, он мисли на постојање које је циклично и самим тим природно. Кретање живота, ако је у складу са природом, не води разрешењу које би на било који начин осмислило појединачну егзистенцију. То је кретање чији је једини циљ испуњење сопственог, биолошки предодређеног, животног круга.

Још једно запажање нам не сме промаћи – свест је оно што човека води ка покушају уобличења мисли, а затим и ка стварању заједничке идеологије. Идеологија јесте чинилац који Павловићеве јунаке неретко тера у смрт која је, са једне стране, природна, јер човек неминовно умире, док је, са друге, перверзија заснована на захтеву за уништењем свих оних који нису део нашег система мишљења. Управо на овом месту се јавља значајна разлика између Петкове и Симине смрти. Петко умире јер је неуклопљив у колектив у смислу да губи своју биолошку функционалност – његово тело је истрошено и дотрајало. Сима умире јер се не уклапа у доминантну идеологију. Сима је крив јер му је син партизан.

Доминантна свест искључује супротности и Симинова смрт је неправедна по свим критеријумима промишљања људскости. Читалац, као човек који не може да разуме неправду умирања, неминовно посеже за последњим оправдањем које му је прирођено и које му једино и преостаје – биолошким. Сима поступа на исти начин. Он, пред лицем смрти, приповеда о свом животу

како би себе (а и слушаоце) подсетио да је испунио свој круг. Једноставније речено – пред смрћу која је за модерног-освешћеног човека увек трагична, кључно питање које човек поставља јесте колико умирући има година. Ако је он старији, неизбежно се активира биолошки предодређена реакција која почива на критеријуму довољности и испуњености круга. Овом мишљу се појединац брани од страха од смрти – затварајући пред њом очи као и Петко Стојнин у тренутку док му се мотка креће ка глави.

Игре случаја и свести

У Симиној свести постоји значајна компонента која га чини блиским природном животу, а то је прихватање случаја као одлучујућег фактора у људском животу. Објашњавајући свој долазак у логор, он казује:

Шест месеци касније, пломбираним вагонима, из нишког логора повезли су нас за Београд.

Тако сам, захваљујући случају, доспео, ево, на праг ишчезнућа.

Као што сам, хиром истог тог господара живота и смрти, дошао и на овај свет.

И ја, а и моја покојна браћа и сестре.

И моји синови. (ПАВЛОВИЋ 1993: 43)

Док Сима своди рачуне, он изнова у исту раван доводи живот и смрт, живе и мртве, препознајући их као део истог процеса, који је човеку несхватљив, али га то не чини мање стварним. Оно што га од природе удаљава, али приближава људској свести јесте покушај да овај процес разуме: „Али то, што ме бити на белом свету више неће, мање ме мучи од питања како сам, чијом вољом и којом игром случаја дошао међу живе.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 45) На том месту испољава се жеља да се појми оно што је пре почетка сопственог круга, да се егзистенција осмисли. Питање које поставља јесте *шта се то догодило да ја живим*. Одговор до којег долази је:

[...] такав ми је пут уцртан у усудову књигу и смисао од Бога дат.

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 1993: 45)

На овом месту укључена је идеја о Богу као ономе који осмишљава људски живот, при чему Симинова визија света постаје доминантно хришћанска. Хришћанска вечност разликује се од оне која је својствена цикличном доживљају бивствовања. Оваква перспектива подразумева да јединка полази од себе као индивидуе, која моралном исправношћу свог делања може заслужити вечност у добром. Са друге стране, природно бивствовање не познаје категорију морала. Оно се заснива на доживљају појединца као дела целине, при чему он остаје претежно неиндивидуализован, па самим тим, у великој мери и несвестан. Ако смо рекли да се Сима само формално мири са смрћу, док његова свест и даље тражи разлог и објашњење, онда је то на овом месту најочигледније. У немогућности да мисао прихвати смрт она се преусмерава прво ка почетку – ка узроку постојања индивидуе, а потом ка ономе што ће доћи након њеног умирања – ка вечности. На почетку и на крају, по Симином схватању, налази се Бог.

Претходно поменути случај, који је слепа игра, јер је несистематичан и непредвидив, те увлачи човека у своју игру, терајући га да и сам поступа непромишљено и инстинктивно, Сима потом супротставља Богу:

Јер живот се сваком створу, па и мени, чини вечним. И само случај – тај тенац, то ђавоље говно што нам мрси рачуне у часу када све изгледа лепо, складно и, уз Божји благослов, усмерено ка вечности, то лево сметало, тај клип међу паоцима – мути привид неизмерног трајања и веру у нашу неуништивост. (ПАВЛОВИЋ 1993: 58)

Случај је за Симу „ђавоље говно“, он је производ хаоса, што стоји на супрот складу који представља Бог. Вечност хришћана се поново открива као индивидуална вечност, али она почива на привиду. Сима сам казује како се живот сваком „чини вечним“, и како случај „мути привид неизмерног трајања“. (Подвлачење је наше.) Случај вреба у пољима привида у којима човек губи свест о сопственим границама у оном смислу у коме се човеку чини да му је све

допуштено и доступно. Сима вребање случаја препознаје у тренуцима када се препушта машти, у моментима када за себе каже како је *немоћан да се одупре протицању кроз просторе који не постоје и кроз време које нема међа*. (ПАВЛОВИЋ 1993: 94)

Занимљиво је упоредити стање у коме се налази онај који се поузда у Бога и верује у сопствену вечност и неуништовост са стањем у које човек запада када машта. Случај у обе ситуације може да преокрене људски живот. Човек је у овим тренуцима изразито рањив јер нема граница, самим тим, лако може бити погођен несрећом. У овој тачки, случај постаје повод за остварење пуног потенцијала људске трагичности. Извор је у самом човеку и његовој природној тежњи за бескрајем, која гуши свест о сопственој мањкавости. Случај руши покушаје човека да све испланира, убеђује га да је све могуће и крије се као замка у ономе што бисмо могли назвати најљудскијим потезима.

На пример, Сима покушава да заштити свог сина, зато и бива приведен. Тим инстинктивним потезом себе одводи у смрт, или како он сам закључује – Благоје над њим извршава лапот тиме што одлази у партизане. Симинова логика на овом месту није сасвим погрешна јер се лапот прихвата као неминовност, начин да млади наставе да постоје и одбаце старо и бескорисно, биолошки дотрајало. Оно што се у поређењу некадашњег лапота и Симог случаја јавља као разлика јесте умањена вредност живота присутна у модерном добу.

Симинова смрт се одиграва на судару две идеологије у којем заступници обе стране губе представу о вредности живота. Сима овај недостатак препознаје код Вука и партизана које су „затровали паљевина и смрт“, па их се „рађање и живот нимало не тичу“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 39) Питање које се намеће јесте за шта се онда они боре ако немају свест о вредности живота, тачније, ако ту вредност не осећају. На овом месту долази до изопачавања живота које Павловић помиње у цитираном интервјуу. Сима сугерише постојање затрованости смрћу, али је важно и то да млади партизани изнова уносе нове количине истог отрова у организам. Они су навикнути на присуство смрти у својим животима, али, ако

заборављају на моћ рађања, онда је њихово постојање усмерено ка деструкцији и аутодеструкцији. То више није равнодушност пред смрћу јер је она део природног тока ствари, то је смештање смрти из које се ништа не рађа у центар живота.

Извршавање лапота много је ближе препуштању случају – ономе што мора бити, а што човек наслућује. Случај је спољашња сила која излази из оквира разума и као таква сличнија је природном следу ствари, а онај који се препушта случају допушта да живот иде не покушавајући да га осмисли. Случај човеку на крају открива да је патња ипак неизбежна и случај остаје да у укупности постојања брани биолошки склад. Ако Сима одбија случај, он заправо одбија ову природну нужност. Његов хришћански доживљај света који захтева обуздавање сопственог ега није исто што и одсуство индивидуализације својствено примитивнијој свести. У хришћанство је, па чак и то како га Сима схвата, директно уписана идеја да је човек најсавршенија божија творевина коју свест одваја од осталих бића. (1 МОЈСИЈЕ 1: 26) Живљење у складу са природним законима значило би укидање овакве идеје – човек живи као овца или медуза и међу њима нема разлике. Оно што Сима казује о кружном животу, на овај начин, постаје самообмана. За њега нема бекства од страха.

Страх и бол

С тим у вези, не треба изгубити из вида да сопствена смрт никада човеку није природна, ни онда када под природним подразумевамо нужност, очекиваност и испуњење круга. Извесно је да је у нашем доживљају прошлости присутна одређена „романтизована носталгија“ јер наглашавамо јединство тела, сексуалности и смрти у нечему што одређујемо као „природни живот“. (BROOKS 1993: 5) Чак и Петко чија је свест примитивнија од Симине пред смрћу на крају затвара очи. Човек инстинктивно зна да ће га смрт повредити и жели да избегне последњи бол, који неће бити окончан јер после њега неће наступити период залечења. Насупрот ономе што Павловић запажа о људском покушају да избегне

бол, стоји чињеница да не можемо рећи да је то искључиво човекова тежња. Животиње ће такође настојати да бол избегну, водећи рачуна о томе да се он не понавља. Нагон за самоодржањем јачи је од цикличног доживљаја живота. У крајњој линији – испуњење биолошког круга и остављање потомства представља само један вид испољења тог нагона. Животиња ће смрт прихватити само онда када осети да је бол неизлечив. (Упоредити са: SCARRY 1985: 162)

У самом чину лапота тога нема. Тело јесте дотрајало, али Петково тело још није завршило своје кретање. Оно је успорено, блиско неизлечивости, али још увек се креће. Лапот јесте пристајање на животну нужност, али је то пристајање на нужност коју диктирају други – колектив којем појединац припада. Истина је да они настоје да поштују природни закон, али пре свега поштују сопствене интересе. У случају са лапотом није природа експлицитно рекла да је доста живота прекидајући га, већ је човек проценио (колико год да му је свест можда примитивна) како она покушава то да каже. На овом месту отвара се питање – шта ако је и лапот само један облик перверзије свести који ми са садашње позиције можемо схватити као чин близак природном следу ствари и циркуларном времену? Не представља ли лапот такође покушај да се прекине бол и заустави пропадање? Пре свега, њиме се прекида сопствени бол извршиоца и пропадање онога над којим је лапот извршен, али и пропадање колектива чији живот старо лице отежава.

Треба рашчистити одмах да лапот није и не може бити убиство из милосрђа. Извршилац се није сажалио на патњу старог оца, он убија јер је такав обичај и јер не жели да он сам пати јер му је отац на терету. То је обред коме се не зна почетак и не слуги крај – али почетак залази у митско време:

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 1993: 19-20)

Два детаља су овде изразито значајна – временско стапање прошлости и будућности и претпоставка човека да оно што је било и што тренутно јесте мора заувек бити. Враћање у прошлост присећањем на то над киме је од предака извршен лапот и гледање „у мрклину минулог времена коме се не зна ни почетак ни крај“ јесте тренутак у коме се прошлост претвара у садашњост, али и у будућност. Гледање у „минуло време коме се не зна почетак“ јесте језички логично јер се не зна када се обичај установио и претпоставља се да је ту одувек, али ако се каже да му се не зна крај, значи да то време још траје. Већ у наредној реченици експлицитно је изнесена идеја да ће оно у том облику наставити да постоји и у будућности. Време је у директној, нераскидивој вези са обредом и оно јесте циркуларно и митско. Анализирајући структуру мита Клод Леви-Строс запажа:

Ali unutrašnja vrijednost što se pridaje mitu, proizlazi odatle što ovi događaji, za koje se smatra da se odvijaju u jednom trenutku vremena, isto tako tvore jednu trajnu strukturu. Ova se istodobno odnosi na prošlost, sadašnjost i budućnost. Jedna usporedba će pomoći da se precizira ova temeljna dvosmislenost. Mitskoj misli nije ništa sličnije od političke ideologije. U našim suvremenim društvima, možda, ova je samo zamijenila onu. (LÉVI-STRAUSS 1989: 216-217)

Али, оданост том обреду бива прекинута, а самим тим се привидно искаче изван времена. Када кажемо привидно мислимо на то што ми поричемо да живимо на одређени начин не значи да тако и даље не живимо. Време тече у круг и вуче човека за собом допадало се то њему или не. Чак и увођење идеологије, са којом Леви-Строс пореди митску мисао, уклапа се у великој мери у такав доживљај времена, те није случајност да се централни део романа бави жртвом идеологије, која ће себе поредити са жртвом ритуала.

Треба имати у виду да се врло брзо у тексту, када Петко већ зна да неће дочекати следећи дан, јер ће га син усмртити, каже: „Таква је Божја правда. Тако је откад је света и века. И тако ће увек бити.“ А одмах затим следи реченица: „Јер све је непостојано: има га од данас до сутра, светлуца колико трептај ока – па и

људско трајање.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 21) Ове две реченице су привидно контрадикторне. Са једне стране, стоји изјава да су закони обреда вечни – да ће се у недоглед понављати у времену, док се потом износи идеја да је све пролазно. Можда бисмо и могли да тврдимо да су ту супротстављени живот људске расе у целини са законима који обезбеђују да она опстане и индивидуални животи. Али, друга реченица почива на закључку да је „све непостојано“, „да и људско трајање“. (Подвлачење је наше.) Порука коју добијамо би отприлике била: све пролази, па је све и вечно. Овде нема контрадикторности – ако се пролазност понавља, она је константа. Она обезбеђује увек нови повратак на почетак још једног пропадања.

У више пута поменутом тренутку када Петко затвара очи пред сенком мотке можемо препознати зачетке свести која страхује не толико од природне, већ од метаприродне смрти која означава смрт сопствене свести. Комадање тела од стране животиња раније у тексту је уведено речима „неће га ни бити“. Ово Петково осећање слично је Симином у последњем сећању које износи пред смрт. Док изгубљен у дивљини Сејменског дола, која је изненада услед смркавања постала страна и претећа, лута тражећи своје волове и ослушкујући звукове невидљивих звери, он помишља:

Растргнуће ме. И од мене неће остати ни трага.

Ни влас с главе.

Ни нокат с прста.

(Као ни од мојих предака – очева, дедова, прадедова и чукундедова. Којима се ни име ни гроб не зна.) (ПАВЛОВИЋ 1993: 99)

Код Симе се ово сећање на звери стапа са војницима што га у том тренутку, који можемо означити као *сада* пошто из њега приповеда, зову да изађе, јер му је смрт дошла. У Петковом случају након мисли да ће бити растргнут, долази до стапања са природом, до сопственог „урастања у земљу и у шуму“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 26) Разлагање тела које ће нужно уследити након смрти враћа човека природном систему. Међутим, оно што плаши Петка док стоји на граници јесте да је ту ипак крај, да није тако не би затварао очи.

Са друге стране, у ситуацији у којој се налази Петков праунук, док чека смрт у логору, нема спасоносне идеје о стапању са природом. Након страха од звери и људи који су задобили зверске карактеристике, не остаје урастање у земљу као утеха. Природа је постала непријатељ, она је искључена из живота модерног човека, а и из његове смрти. Сима ће умрети у логору, удаљен од ње, али га сцена чекања подсећа на ранији тренутак угрожености човека који је везан за природу. И код прадеде и код праунука јавља се страх за тело које ће нестати јер ће га животиње раскомадати, али за разлику од Петка који прихватањем цикличности на одређеном нивоу осмишљава своју смрт, са Симом не бива тако. Поменута метаприродна смрт јете неизлечиви крај – страх да нас више не буде ни у једном облику, страх за који нема утехе у природном разлагању тела.

Сажимање времена у причи

Структура овог кратког романа је таква да се читалац креће кроз време како би на крају био доведен у ситуацију да то време покушава сажети и обухватити кроз родослов. То је, у крајњој линији, оно што сам Аљоша чини испитујући своју прошлост. Кретање кроз време је у три поглавља која претходе родослову засновано на бирању фрагмената: митска прошлост, прошлост, и време које би се могло одредити као најближе садашњости, а односи се на Аљошу који истражује. Заједничко за ова три поглавља јесте да су смештена у прошлост. Ово можемо тврдити само ако посматрамо контекст. Поглавља говоре о прошлости само ако их посматрамо као целину. Ако их посматрамо засебно, поглавља о Петку и Сими дешавају се у садашњости.

У првом поглављу све је дато у садашњем времену, техника приповедања је филмска, ми пратимо догађаје који се пред нама одмотавају и ту нема говора о прошлости. Оно што видимо као прошлост је само садашњост неког ранијег тренутка. (RICOEUR 1984: 11) У другом поглављу, Сима се исповеда, он говори о

ономе што је било, о свом животу који је прошао, али говори из неког САДА. Читалац заједно са њим чека неизбежни крај.

Ако смо са дешавањима и јунацима у прва два дела, која се притом одигравају у даљој прошлости (ако имамо у виду целину) непосредно суочени, зашто је онда само поглавље о Аљоши, које би, логично, требало да је најближе читаоцу јер му је и временски најближе, дато у прошлом времену, дистанцирано и довршено? Одговор је да то бива зато што се са Аљошом коначно мења доживљај времена. За Аљошу не постоји садашњост јер он константно настоји да разуме и себи објасни оно што је било да би разумео оно што јесте. У том процесу оно што ЈЕСТЕ увек измиче. (DELEZ 2010: 134) Њему је неопходно да направи родослов како би задовољио своју потребу за линеарним временом. Код њега није случај као са Петком који само успутно, док се креће ка свом крају, осећа да тако као што са њим бива и треба да буде јер је тако одувек и тако ће заувек бити. Аљоша жели да се оно што је било оконча. За њега је окончавање могуће само ако све што је бивало остане јасно. Ово се, наравно, не дешава.

Завршни део – *Родослов фамилије Јотић*, представља производ Аљошених покушаја да буде хроничар своје породице. Доказ да је и сам роман производ линеарног времена видимо, са једне стране, у његовој фрагментарности, искиданости приповедних целина, које треба у свести да објединимо. Са друге стране, превласт линеарног времена огледа се и на самом крају, у поменутом Аљошином родослову. Сваки од предака је заокружена целина коју он има потребу да дефинише, да сазна шта једног претка одваја од другог. Пре него што смо са родословом суочени откривамо да он као документ нема никакав значај, сведен је на ниво свакодневног предмета. Ова кратка породична историја не значи никоме ништа, осим самом Аљоши коме је било важно да је састави. На крају поглавља које говори о Аљошином истраживању прошлости, у загради, као узгредна напомена, стоји: „Ено га [родослов] и данас,

испод гараве петролејке. Чим загрми, баба Бонка је пали, јер тад обично нестане струје.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 108)

На овај начин, Бонки, жени из народа, која је по схватању живота ближа прецима него потомцима, па самим тим и удаљена од Аљоше, прошлост и буквално служи искључиво као подлога за садашњост – документ о прошлости стоји под петролејком која је ту да се упали онда када нестане струје. Могло би се размислити и о томе шта родослов уопште тражи код Бонке, ако је Аљоши био значајан. Један од могућих одговара јесте да Аљоша настоји да ништа не носи са собом како би завршио битку са прошлошћу. Хроничар схвата да хроником ништа не може да реши јер њома не успева да раскрсти са прошлошћу. Он мора остати у свом завичају где, настојећи да се удаљи од свега што му је било до тада познато, заправо постаје све дубље уплетен у туђе животе. То нису били обични туђинци већ они са чијим је прошлостима и његова прошлост испреплетана. Њему је на крају циклуса потребно да нестане из Сејменског дола, да се физички одатле избрише, како би остварио свој циљ да се удаљи, а ми као читаоци не можемо знати да ли у томе и успева.

Најмлађем Јотићу неопходно је да побегне у простору да би побегао из времена које га гута. Он ће у Сејменском долу пустити корење, али то није оно срastaње са природом какво осећа Петко. За Петка ово значи изливање и срastaње, за Аљошу везивање и уливање у суд који га обликује. Њега одређује то што долази у родно место са презиром према оцу (па и самоме себи) и потребом да ЗНА.

У основи породичне историје он проналази причу о оцеубиству и следећи своју мржњу тамо инстинктивно препознаје основу властите пропасти. Треба имати у виду то да Аљоша није историчар, већ етнолог. Он се бави пореклом и обичајима. Требало би да разуме како је заједница из које потиче функционисала. Аљоша настоји да задржи и научну објективност и дистанцираност таксативно наводећи убиства, касапљења и страдања везана за

претке. Има свест о понављању и цикличности, али он је над оним што види и у прошлости и у садашњости згрожен. Да није привучен гађењем, могао би и раније да оде. Овако, он у њима открива себе, а из те тачке нема где да побегне.⁶⁵

Друго питање које се односи на време у коме се приповеда јесте зашто се у првом делу, који би требало да призива мит, приповедање одвија у садашњости. Павловић не жели да мит буде део митске прошлости, он настоји да од мита направи актуелност. Он настоји да активира митско време извршењем ритуала.⁶⁶ Мит би требало да буде прича која ће објаснити колективни идентитет, али, уместо тога, Павловић жели да се она дешава – да видимо, а не да схватимо. Кад смо код потребе да се нешто види, ово се може на још један начин објаснити.

Тему лапота Павловић јесте изворно преузео из мита, али не треба занемарити чињеницу да, готово извесно, она долази до њега путем филма. 1972. године Горан Паскаљевић, који сам назива Павловића својим „духовним оцем“, снима свој први филм. У питању је *Легенда о лапоту*, краткометражно остварење које је представљало и Паскаљевићев дипломски рад. Павловића и Паскаљевића не повезује само фасцинираност возовима, већ се очигледно јавља још једна заједничка тема. 1992, двадесет година након Паскаљевићевог остварења, Павловић објављује роман о лапоту. Начин представљања је филмски, фокусиран на садашњи тренутак, уз једну битну разлику, а верујемо да је то разлог зашто је Павловићу неопходно да се овој теми врати са позиције књижевног дела – у роману имамо прилику да лапот сагледамо изнутра, одакле нам је и осветљена веза човека са природом и лапота са природним, кружним временом.

⁶⁵ Аљоша је згрожен јер наслућује да се све константно враћа у исту тачку, што га и поражава. Видети Ничеове идеје о вечном враћању у *Тако је говорио Заратустра*.

⁶⁶ Упоредити са: „Like the mystic, like the religious man in general, the primitive lives in a continual present. (And it is in this sense that the religious man may be said to be a "primitive"; he repeats the gestures of another and, through this repetition, lives always in an atemporal present.)” (ELIADE 1959: 86)

На почетку Паскаљевићевог филма стоји натпис који о лапоту говори као о „суровом народном обичају из прошлости“. О суровости можемо говорити само из перспективе линеарног времена у коме свест, коју, како смо рекли Павловић одређује као „перверзију природе“, тежи констатном превредновавању онога што је учињено. У кружном времену нема говора о суровости. Опстаје онај који има највише снаге да опстане, исти модел се понавља докле год не смета наставку живота, већ га подстиче. Уз то, док је код Паскаљевића приказано каменовање старца од стране представника заједнице, код Павловића је битно да је извршитељ лапота Петков син – на овај начин је изнова подржана идеја о природној смени генерација унутар породице. Све што је застарело брише се да би се обезбедио нови почетак. (ELIADE 1963: 51) Још једном да нагласимо – било какво одређење лапота као суровог обичаја значило би апсолутно неразумевање митско-ритуалне подлоге на којој лапот почива.⁶⁷

Важно је разјаснити још једну чињеницу. Запажањима које Елијаде износи могу се упутити критике,⁶⁸ али нама је Елијаде овде значајан јер се његово схватање мита и ритуала поклапа са оним које се може препознати у Павловићевом роману, а открива се и у Павловићевом више пута поменутом ставу у коме се природном животу супротставља живот вођен под вештачким диктатом свести.

У уводном делу романа ми смо део језички импровизованог циркуларног времена, неизбежног стапања онога што са позиције свести дефинишемо као људску јединку са природом; у завршном поглављу смо поново утопљени у линеарно време. До историје породице долази се кроз документа, црквене књиге, обилажење гробова и, на крају, кроз сећања старца. Та сећања су

⁶⁷ Обратити пажњу на: „It is also to be noted that the murder is not regarded as a crime ; otherwise it would not have been periodically re-enacted in the rituals.“ (ELIADE 1963: 103) И *Мит о вечном повратку*: „Hence we are justified in speaking of an archaic ontology, and it is only by taking this ontology into consideration that we can succeed in understanding and hence in not scornfully dismissing even the most extravagant behavior on the part of the primitive world; in fact, this behavior corresponds to a desperate effort not to lose contact with *being*.“ (ELIADE 1959: 92)

⁶⁸ Видети, на пример, обимни предговор Сретена Марића у: ЕЛИЈАДЕ 2003: 5-57

непоуздана и фалсификују прошлост, али нема другог начина да се до прошлости допре. Ако знамо да је велики део те прошлости фикција, зашто онда верујемо у историју као скуп чињеница? Зато што су нам потребне приче да их себи причамо како бисмо изградили свој идентитет. Лични идентитет је у директној вези са идентитетом колектива. Њиме је условљен чак и ако је тај појединац измештен из средине из које генетски потиче, као што је то био случај са Аљошом Јотићем.⁶⁹

Ланот је постављен тако да стоји на почетку циклуса *Дивљи ветар* и ова позиција је добра јер, смештен у тај контекст, представља уводно поглавље пута ка самоспознаји и поновном формирању урушеног идентитета. Али треба имати у виду да се ово тумачење може довести у везу и са митском тежњом ка новом почетку. Да би дошло до новог циклуса, да би отпочео нови живот, јунак се мора вратити у прошлост. Аљошино враћање у родни крај јесте симболичко враћање у утробу, на свој почетак. Тек на овај начин он себи може можда донети ослобођење и улазак у ново време које ће можда остварити бекством у иностранство. Прича о прошлости је производ комбинованих сила заборављања и сећања. Да би се вратио на почетак, Аљоша мора *знати* све. Он је типичан јунак романа, у складу са Бахтиновим схватањима по којима је роман, насупрот епу, „искуством, знањем и делањем“. (BAKHTIN 1981: 15) Одговарајући на питање шта је знање, Линда Загзебски пише:

„Знање је високо вредновано стање у којему је особа у когнитивном додиру са збилјом. Оно је, дакле, однос. С једне стране односа је свјесни субјект, а с друге стране одсјећак збилје с којим је спознаваљак у изравном или неизравном односу. [...] Спознаја по познавању не укључује само знање особа и ствари већ и знање властитих менталних станја. У ствари, спознаваљачева властита ментална станја често се држе најизравније спознатљивим одсјећком збилје.“ (ZAGZEBSKI : 113)

⁶⁹ Да би формирање стабилног идентитета појединца било могуће, неопходно је прихватање простора и времена, као и колектива из кога је потекао и чији је део. Види: (ERIKSON 2008: 61-63)

У потрази за знањем, Аљоша не може премотавати само своја лична сећања, већ мора сакупити све доступне информације о својим прецима. На крају долази до ритуалног убиства које је у језгру приче о Јотићима, па самим тим и о њему самом. Као што Лиотар закључује у *Постмодерном стању*, знање је у директној вези са наративом. (LYOTARD 1984: 19-20) У поступку оживљавања прошлости могуће је да ће сећање изневеравати јер у процесу индивидуализације појединаца више нико не поседује знање о довршеној целини. Прошлост настаје у сукобу ове две силе – сећања и заборав, две неминовности – неминовности ишчезавања појединца из будућности и неминовне потребе да се живот уобличи и да му се да смисао макар по цену лажирања нечије животне истине.

Овде треба истаћи и идеју о фалсификовању стварности коју Павловић излаже у поменутом писму-одговору читатељки које стоји уместо увода у *Ланот*. Говорећи о разлици између фикције и стварности и очекивању појединих читалаца да фикција не само проистиче из реалности већ и да је верно репродукује, Павловић уводи проблем актуелног времена, казујући:

Тек када оно, умирући, оде бесповратно у прошлост, од чијег га је прождирућег глувила у стању да спасе само наше памћење (преображавајући га у историју, легенду или мит), приповедач или песник могу одахнути, и надати се да ће творевине њиховог духа бити од читалаца доживљаване као поетска истина. (ПАВЛОВИЋ 1993: 14)

„Поетска истина“ превазилази чињенице. Она претендује да постане вечна и као таква једино је што има вредност јер човеку омогућава да види више од онога што је иначе у стању да примети. Могућност, на тај начин, постаје истина јер, као што Лотман и Цивјан примећују: „Umetnost stvara 'moguće svetove', pruža mogućnost da se stvarnost doživi kao jedna od varijanti.“ (LOTMAN – CIVJAN 2014: 50) Као што смо истакли подвлачењем, кључна реч у оба слушаја јесте *доживљавање*. Да би се до поетске истине дошло аутор настоји да публику наведе да стварно доживи једну могућу визију стварности. Конкретно, овај

кратки роман читаоца враћа у Сејменски до у сам тренутак извршења последњег лапота, који можда није историјска истина, али поетска свакако јесте, а то је једино што проучаваоца књижевности треба да занима.

Поводом односа сећања и знања, Мирча Елијаде примећује како је сећање ближе магији од знања. (ELIADE 1963: 90) С тим у вези, треба скренути пажњу на етимологију наше речи „сећање“. Значења се везују за тугу („сету“), као и *измишљање*, *нагађање* и *прорицање*. Сматра се да је *реч првобитно коришћена у магији*, а тек потом прешла у свакодневни говор. (SKOK 1973: 252) Фуко доводи у везу прорицање, погађање („divinatio“) и знање („eruditio“). (FOUCAULT 2002: 37) Само се кроз сећање, које је увек делимично фалсификаторско, може доћи до апсолутне истине, тј. до знања. Сам чин приповедања опонаша овај поступак *пресећања*, *откривања прошлости*. Дакле, откривамо да је поетска истина једина апсолутна. На овај начин, иницијалним смештањем у имагинарни, и као такав поетски сасвим истинити, Сејменски до, читалац добија оквире за кретање кроз време са којим мисли да ће се суочавати. Треба одмах рећи да ће то бити кретање које води у почетну тачку.

Кретање започиње од наводног мита који није очекивани мит, прича која објашњава прошлост, већ је вечна садашњост. Као што је назначено већ и на овом почетку циклуса, кроз роман *Лапот*, јунаци ће бити повезани, они ће се мењати кроз дела, као што се овде мењају кроз поглавља и, на овај начин, бићемо у прилици да ситуације сагледавамо из различитих перспектива. Пратићемо мале личне историје, успехе и неминовне поразе, док ће историјски догађаји представљати само оквир за испољење општељудског и анималног. Анимално и општељудско ће се додиривати чиме ћемо доћи до језгра саге о колективу и људскости.

У основи остаје прича о опстанку и о животу који се не зауставља газећи све око себе. Наводно митско време, које је све отворило, на крају, није део прошлости јер смо и ми у том истом времену. Све напоре постоји у једном

тренутку у митосу (причи) која се не завршава јер суштина мита није у уобличењу већ, како Леви-Строс каже „и прича која се и пјети прича“ (LÉVI-STRAUSS 1989: 219), а та прича је непромењива (па самим тим и вечна) и неvezано за околности и преобликовања сваки читалац је разуме као мит.

II

ИНДИВИДУАЛНО

ВРЕМЕ

ГЛЕДАЊЕ У ПРОШЛОСТ КАО ГЛЕДАЊЕ У СЕБЕ – ТЕХНИКА КРАТКИХ РЕЗОВА У РОМАНУ *ЗИД СМРТИ*

На прво читање роман *Зид смрти*, за који је Живојин Павловић добио НИН-ову награду 1985. године, изгледа као дело без система. (СТОЈАДИНОВИЋ 2010: 34-35) У две трећине романа континуирано пратимо Стевана Арсенијевића, пропалог глумца врановачког позоришта, који је у тренутку у коме приповедање отпочиње, снабдевач кафане „Тимок“ на Дорћолу. Након тога, прилично изненадно и без најаве, јунак о којем се приповеда се мења. До краја романа уследиће још три промене перспективе. Под тим не мислимо на промену приповедача, приповедање се доследно одвија у трећем лицу, али се мења фокализатор и предмет читалачке пажње. Приповедач који делује као хетеродијагетички прати мисли јунака и износи њихове приче, а потом их, након отварања прошлости која је освешћена и за читаоца и за самог јунака, враћа у тренутак где се зауставила основна приповедна нит. (RIMMON-KENAN 1996: 52) Сабирањем долазимо до закључка да се у последњој трећини романа четири пута смењује главни актер. Уз то, правилно се смањује и број страна који је посвећен централном јунаку. Последњи у низу, Драгоман Видаковић, за своју причу добија тек неколико страница.

Стеван је напуштен након што је доведен у тачку у којој му више не преостаје никаква нада, чак ни нада у прошлост као простор среће. Пре него што закључимо да је, не знајући шта даље да чини са Стеваном Арсенијевићем, Павловић, наизглед насумично, укључио друге ликове који са Стеваном и његовом историјом имају тек посредне везе, треба размотрити начин на који су ове фрагментарне приче повезане и какве су судбине њихових јунака. Тек пошто то разложимо, можемо говорити о могућим „грешкама“ у компоновању овог романа.

Одмах ћемо истаћи да су јунаци повезани временски, просторно и физички и никакве грешке у њиховом уланчавању заправо нема. Теме које

обједињују главне ликове целог романа јесу старење и промашеност. Стеван, Љубинко, Павле, Будимир и Драгоман представљају различите фазе живљења које је неусклађено са датим временским тренутком, то јест садашњошћу, у коју су без питања, својим постојањем, укључени. Сви ликови, осим Павла, пореклом су повезани са простором Сејменског дола, док је он у тај простор доведен сплетом околности и ово место ће, као и код осталих ликова, подстаћи стварање пукотине у, и иначе, нестабилној личности. Четири јунака, уз поновно изузимање Павла, или су старци или су у позним годинама и стоје на рубу старости. Највећи део њихових живота одвија се у прошлости, коју они изнова промотавају као филм одгледан у више наврата, присећајући се одлучујућих сцена. (Упоредити: СООК 2005: 81)

Павле се – иако на први поглед делује неуклопљено у причу о старењу и промашености, јер је млад, а одудара од осталих ликова и пореклом – налази у једнаком нескладу са својим временом и простором у коме се креће као и остали актери романа. Кроз ову неуклопљеност, они добијају могућност да се остваре као трагички јунаци, који се по правилу сударају са својим временом. (ŠELER 1984: 153-155) Павле је ходајући анахронизам и, иако повремено настоји да се уклопи у свет, младић жели да се искључи из времена у коме се одвијају животи људи из његовог непосредног окружења. Кроз лик Павла може се открити судбина идеалисте у свету који почива на изразито рационалним и практичним темељима. Једино привидно одступање од рационалног и практичног може се јавити када ликови теже задовољењу својих необузданих нагона, али како њихово задовољење постаје прећутни циљ већине, и они добијају статус једне у низу практичних потреба, са којом Павле не жели да дође у директни контакт, одбијајући на тај начин да буде исти као други. Павле је, на неки начин, о чему ћемо накнадно детаљније говорити, рано разочарани Стеван Арсенијевић.

Коначно, ако смо рекли да су јунаци и физички повезани, то значи да се већи резони у приповедању праве на местима додира новог актера са главним

актером претходног дела романа. Битно је да се прелаз не дешава при првом сусрету два лика већ онда када је једна прича доведена до тачке у којој јунак неповратно кида везу са свим што је до тог момента био. Прецизније, његова веза са прошлошћу бива насилно прекинута откривањем нових, до тада непознатих или претходно потискиваних, околности које га доводе до слома. До прекида долази кроз освешћивање чињенице да се са светом више никако не може живети, те да је све у шта је јунак до тада веровао била у највећем броју случајева фалсификована прошлост, која рађа носталгију, и коју је јунак сам за себе произвео како би лакше подносио живот. (COOK 2005: 3) Тек пошто је један лик остављен у безнадежној позицији, прича се усмерава на другог, који се, притом, мора наћи у директној близини првог – мора му бити у видном пољу. Пошто се ово догоди, приповедач попут камере почиње да прати новог јунака. Поступак личи на технику кадар-контракадар, с тим што се, након усмеравања погледа, више не враћамо на првобитног посматрача. Он ишчезава из приче. Након што је пажња усмерена на новог јунака користи се филмски флешбек.⁷⁰ Јунак је испред нас у крупном плану (фокус је пребачен на њега) и улазимо у његова сећања. (COOK 2005: 84)

Смена актера се убрзава како се крећемо ка крају романа зато што Павловић прибегава употреби кратких резова. То подразумева да се прича пребацује са једне слике на другу – са једног јунака на другог. Када се кадрови брже смењују, прича постаје динамичнија. Динамика која се овде остварује јесте динамика гомилања промашаја, чиме се показује да Стеван, који је обележио велики део романа, није изузетак већ правило. Ово треба да омогући остварење јединог циља који Павловић сматра да уметност треба да има, а то је да „*čovека dovede do saznanja o samom sebi i svojoj tragičnoj ulozi i mestu u beskonačnosti*“.

(PAVLOVIĆ 1982: 18) Употреба овог типа резова примењена је и у оквиру сваке

⁷⁰ Четмен предлаже да се термин флешбек користи првенствено у филму због његове визуелне природе (CHATMAN 1978: 64), али ми ћемо се овде служити и тим термином како бисмо указали на механизам присећања који је близак филмски јер готово да можемо *posvedочити* распадање кадра и његово претапање у нови кадар који представља простор сећања.

од прича понаособ, а поступак подсећа на монтирање колажа сећања јунака на сопствену прошлост. Отварање успомена би, потом, било нагло прекинуто, исто као што би претходно бивало нагло изазвано одређеним сликама или ситуацијама које би послужиле као окидачи за сећање, што су заправо „детонатори“ о којима Павловић на једном месту говори. Он бележи: „Ulogu tih detonatora, tih zapaljivih posrednika između svesti i dubinskih naslaga u čovekovoј iracionalnosti igraju asociјacije.“ (PAVLOVIĆ 1982: 12)

Поред везаности за прошлост и склоности ка идеализацији прошлог или будућег времена, у којима верују да се налази кључ за разрешење њиховог несклада са светом, ове јунаке везује, претходним директно условљена, претерана осетљивост према самоме себи. Свако од њих дубоко је убеђен како је у свету сам и како нема никога са киме би могао да подели своје емоције и мисли јер не може пронаћи одговарајућег саговорника. Ова позиција издвојености омогућава континуирани раст очајања због скривених зидова који постоје између појединца и света, са једне, и зида смрти са којим неминовно бивају суочени, са друге стране.

Ове две теме, откривање сопственог идентитета кроз кидање веза са светом и тим поступком изазвано понирање у себе и страх од неминовности смрти, јасно су назначене у изабраним стиховима који стоје на почетку и могу се узети као мото романа. Прво се суочавамо са Хуаном Рамоном Хименесом:

Што се више затварају,
То се више отварају
Моје очи,
Којима лутају сенке,
Што свићу.

Наведени стихови говоре о затварању очију за спољашњи свет и отварању ка себи, откривању истине кроз гледање ка унутрашњости, у којој сенке, оно што је по себи нејасно и мутно, одједном постају симбол јасности. Ако сенке „свићу“, оне парадоксално доносе светлост, разјашњење, па се на место

једине истине, на овај начин, поставља оно што је некада било схваћено као мрак. Други део лозинке за дешифровање романа представља Манделштамов дистих: „Зар сам ја стваран,/ зар ће смрт збиља доћи?“ чиме је у роман, и пре његовог почетка, укључено и питање смрти, али и питање стварности сопственог постојања унутар просторно-временских оквира, којим ће се јунаци у роману бавити.

Како бисмо могли да разјаснимо кретање јунака романа кроз време и простор, основне координате у оквиру којих одређујемо свој доживљај стварности, морамо се осврнути на данас устаљено одређење реалног. У конкретном случају романа *Зид смрти* имамо у виду да кретање у простору првенствено служи као изазивач кретања у времену. Заокрет у схватању времена и простора на почетку XX века свој врхунац доживљава у Ајнштајновој теорији релативности, која би представљала и званично научно утемељење новог начина мишљења и поимања стварности.⁷¹ Ајнштајн преиспитује своје почетне ставове како би на крају закључио да универзум не може бити статичан већ да космос неминовно постоји у *сталном кретању*. Самим тим, идеја о могућности било каквог мировања објеката (подразумевајући под тим и човека)⁷² у простору, чак иако нама делује да се они не крећу, разоткрива се као илузија. Без намере да даље покушавамо да продубимо питања којима се баве физичари, овде ћемо указати на Хокингово сажимање једне од идеја теорија релативности и њене разлике у односу на дотадашњу слику стварности коју можемо довести у везу и са нашим разматрањем индивидуалних илузија о стварности које се тичу сваког од посматрача: „U teoriji relativnosti ne postoji

⁷¹ У својој генералној теорији релативности Ајнштајн закључује: „In order to have a *complete* description of the motion, we must specify how the body alters its position *with time* ; i.e. for every point on the trajectory it must be stated at what time the body is situated there.” У: Albert Einstein, *Relativity: The Special and General Theory*, стр. 13, <https://www.marxists.org/reference/archive/einstein/works/1910s/relative/relativity.pdf>

⁷² Михаил Бахтин износи занимљиво запажање како човек самога себе никада не гледа као објекат. Насупрот томе, други је увек доживљен на овај начин: „За мене је други човек сав у објекту, и његово ја је за мене само објекат.“ (БАХТИН 1991: 41)

jedinstveno apsolutno vreme, već svaka jedinka ima svoje lično merenje vremena koje zavisi od toga gde se nalazi i kako se kreće.“ (HOKING 2010: 51)

Ваљало би се овде осврнути на одређење, за даље тумачење романа значајних, лексема у речнику српског језика, јер ћемо, на тај начин, обратити пажњу на њихово устаљено, у колективној свести утемељено значење:

илузија ж лат. *обмана чула или мисли по којој се оно што се причиња узима за реалност, тако да предмет изгледа друкчији него што је у стварности.* — Путовати, и то је губити илузије. *Матош.* У самоћи се стварају слике и илузије. *Јанк.*⁷³

Али, треба имати у виду још једну појединост – било каква лична перспектива коју би појединац настојао да наметне као јединствену и објективну визију стварности, темељи се на његовој индивидуалној (па самим тим и субјективној) слици света која је илузорна. Човеков покушај да се свет **сагледа** у простору и **доживи** у времену значи улагање труда у то да своје постојање у коме је свако понаособ и посматрач и учесник афирмише као **стварно**.

Питање о томе шта лаик одређује као стварно подразумева одговор да је стварност оно што може перципирати својим чулима. Речничка дефиниција прилично је магловита и циркуларна:

стварност, -ости Ж **1.** *стање онога што је стварно; чињенично стање, збиља, збиљност, смисао за живот какав јест.* — На овом врхунцу као да је све изгубило своју стварност. *Наз.* Стварност, природа, показује нам се прво и једино преко чула. *Лог. 1. [...]* **2.** *срж, суштина нечега, материјална основа.*

Ситуација није ништа јаснија ни у Оксфордском речнику енглеског језика где се као примарно значење лексеме reality наводи: „The state of things as they

⁷³ Видети одредницу у: *Речник српскохрватског књижевног језика* 1990. (Остале одреднице на српском језику преузете су из овог речника, осим ако то није другачије назначено.) Задржавамо и примере који илуструју значење речи јер сматрамо да је њихов избор изразито занимљив за нашу тему – довођење у везу илузије са путовањем (кретањем) и сликом која настаје у самоћи биће значајно у даљем тумачењу Павловићевог романа *Зид смрти*.

[actually exist, as opposed to](#) an [idealistic](#) or [notional idea](#) of them“.⁷⁴ Из шпанског речника *Clave* издвајамо два првонаведена значења.

realidad s.f. 1. Existencia verdadera y efectiva 2. Todo lo que existe y forma el mundo real: *Una forma de conocimiento de la realidad es la experiencia personal de cada uno.*⁷⁵

Инсистирање на стварности и истинитости у великој мери је апсурдно већ и самим тим што очито не постоји могућност да се језички (и из тога следи ни мисаоно) појам прецизно одреди. Ако покушамо да се вратимо на почетни проблем простора и времена можемо закључити да стварност за појединца представља оно што за њега самог недвосмислено постоји у простор-времену и као такво може изазвати одређену реакцију. Ово потврђује да човек стварност не може доживети (па можда чак ни замислити) неодвојиво од себе као посматрача. Када говори о стварности, он првенствено говори о себи у свету, тачније – о свом доживљају света, а за тај лични доживљај чврсто верује да је утемељен у његовој сопственој могућности логичког сагледавања међуодноса предмета и појава кроз време. Граница између стварног и илузорног није јасна, па самим тим није јасна ни граница између стварног и имагинарног времена:

Odavde bi moglo da proishodi da je takozvano imaginarno vreme, zapravo, stvarno vreme, dok je ono što nazivamo stvarno vreme samo proizvod naše uobrazilje. U stvarnom vremenu Vaseljena ima početak i kraj u singulatnostima koje obrazuju granicu prostorvremena i u kojima prestaju da važe zakoni nauke. Ali u imaginarnom vremenu nema singularnosti ni granice. Prema tome, ono što nazivamo imaginarnim vremenom zapravo je temeljnije, dok je ono što nazivamo stvarnim vremenom samo zamisao koju koristimo kao pomoćno sredstvo da bismo opisali šta mislimo kako izgleda Vaseljena. Ali saglasno pristupu koji sam opisao u prvom poglavlju, jedna naučna teorija samo je matematički odel kojim se služimo da bismo opisali naša posmatranja: ona postoji jedino u našim umovima. (HOKING 2010 : 178)

⁷⁴ <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/reality>

⁷⁵ **стварност** ј.д.ж. 1. Постојање које је стварно (истинито) и дејствујуће 2. Све што постоји и формира стварни свет: *Један облик спознавања стварности је лично искуство сваког појединца.* (Превод је наш.) *Clave*, Ediciones SM, Madrid, 2003, стр. 1624.

Коначно, све претходно поменуто јесте у директној вези и са самим насловом романа. Зид смрти је назив за акробацију која је била популарна у циркусима и на вашарима у другој половини 20. века, где у посебно направљеном дрвеном ваљку, акробате возе мотоцикле, привидно пркосећи гравитацији. Али, упркос томе, излаза из круга нема, а публика заинтересовано посматра са висине покушаје да се, макар на кратко, у опасној вожњи, победи сила земљине теже, те да се за собом остави свакодневни, „обамрли живот“. У роману ћемо пратити, попут публике на рубу зида, смену принудних акробата, несвесних возача, који настоје да остану на површини борећи се са силама немерљивим које их вуку на дно. Док убрзање расте – број страница се сразмерно смањује.

Роман је, да закључимо, компонован у складу са својим насловом. Прича отпочиње појавом Стевана на трициклу, са којег он замало пада; а окончава се Драгомановим сећањем на сопствену љубав према мотоциклима и успоменом на друга са којим је ту љубав у младости делио, а који, на мотоциклу што му га је отац тек поклонио, изненада гине. Једна од главних порука *Зида смрти* јесте да коначне победе нема, али су људске илузије о отвореним могућностима присутне докле год траје кретање кога су свесни, па макар оно било и кружно.

Краљ Лир или историја лептира

Најразвијенији и најобимнији део романа говори о Стевану Арсенијевићу. Стеван функционише као везивно ткиво са свим наредним јунацима и једини ће са свима доћи у контакт током свог сегмента приче. Почетна сцена у којој га затичемо јесте она у којој „бивши глумац а сад снабдевач кафане Тимок“, како је одмах на почетку назначено, током сунчаног октобарског дана у кафану на свом трициклу довози један „старински сандук“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 7) Мистерија овог сандука биће откривена тек на крају романа кроз причу Будимира Видаковића, власника поменутог сандука.

Већ током дотеривања сандука до кафане, ликови су и физички описани. За Стевана се каже: „Повијен као срп, беле браде, сличне повесму и дуге до паса, он тетуром ка кафани [...]“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 7) При силаску са трицикла наглашено је како он „умало да падне“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 7) Његов партнер у овом подухвату, Будимир, придржава врата и нема снаге да Стевану и пословођи Драгоману помогне при уношењу сандука. Дат је и Будимиров кратки опис: „Има бледо лице и седу, свиласту косу; уредно му је зачешљана над ушима. Добро је грађен, али је слаб у ногама. Једино његове шаке, и дуги танки прсти – прсти музичара као да не припадају старцу, већ девојци.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 7) Ако обратимо пажњу на ове описе, закључујемо како присуствујемо сцени где сандук довозе два старца – Стеван, пропали глумац, и Будимир, пропали музичар, који тражи да у том истом сандуку након смрти буде сахрањен. Обојица осећају слабост у ногама, за Будимира је то експлицитно и изречено, а за Стевана назначено кроз напомену да је умало пао силазећи са трицикла. Стеван је, поред старости и слабости које везују ова два јунака, додатно „повијен“ и због своје дуге браде делује запуштено.⁷⁶

За разлику од бившег глумца, који је у овом тренутку потпуно предан старости и његовом физичком изгледу не недостаје ниједан старачки атрибут, Будимирове руке одудару од остатка тела јер одолевају процесу старења. Те руке од старости, чини се, штити љубав према музици која их је, константним обнављањем страсти, ставила ван времена. Старчев план да у донетом ковчегу буде сахрањен са виолином потврђује његову жељу да, пошто коначно изађе из времена незаустављивог опадања тела, са собом понесе једино што се опире пропадљивости – свој инструмент.

⁷⁶ Старост је овде приказана без достојанства, као стање које подразумева физичко опадање (MUNSON DEATS – TALENT LENKER 1999:10), а унутар друштва изазива подсмех који је заправо прикривени страх јер сви знају да ће и они постати (или већ јесу) исто. Пред крај Стеванове приче, он среће Вука Бабића који му се руга због браде коју је пустио (о овоме ће накнадно бити речи), а, притом, Вук је старији од Стевана. Подсмех се тако открива као механизам самоодбране – порицање сопствене старости, са којом је, у *Зиду смрти*, свезана немоћ.

Ковчег, који доносе у кафану, а Драгоман планира да у њему убудуће држи угаљ, Будимир је заједно са својом браћом наследио од поочима проте, који је у њему својој усвојеној фамилији оставио злата за преживљавање. Ковчег је, у неком моменту, припадао и Јанку, Драгомановом оцу, а Будимировом брату, из чега се може закључити да ни у предоченом тренутку преласка не напушта породицу. Оно што се мења јесте његова намена. Из домена породичне шкриње и јединог преосталог наследства, он се спушта на ниво предмета који служи за чување угља за огрев. Будимирово маштање да једном ту буде сахрањен открива нам његову потребу да ковчег веже за своју судбину, да у њему опет пронађе уточиште, слично оном које је њиховој фамилији обезбедио прота када их је као сирочиће усвојио. Касније ћемо, тек на самом крају романа, сазнати како је и зашто уопште дошао на идеју да сандук из свог стана пренесе у кафану. Ако бисмо желели да тврдњу заостримо – могли бисмо рећи да је радња целог романа требало да нас доведе до разрешења мистерије ковчега. Међутим, он није константно присутан нити повезан са свим сегментима наратива да бисмо то и учинили. Ипак, може се рећи да постоји паралелизам између „живота“ ковчега и живота човека, јер и ковчег једнако невољно кружи и, како време протиче, губи свој значај.

Фамилијарне везе између ликова откривају се у тренутку када се Драгоман обраћа Будимиру речју „чичко“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 7), што изазива негативну реакцију старог музичара и постаје повод да он проговори о својој породичној историји. Као централна фигура његове поетизоване прошлости и младости проведене у Врановцу намеће се прота Живан Видаковић, међу народом прозван Ванча Бор, због своје издвојености од света, „зато што је живео сам, као тај бор, једино вито дрво међ липама“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 8) Кроз сећање на проту, Будимир приповеда о фамилији, промени коју је у његовом животу изазвао рани губитак оца и његова прича је на овом месту значајна из три разлога. Прво, подсећање на Врановац служи као окидач за сећање Стевана Арсенијевића. Сама реч Врановац ће изазвати премотавање глумчевих успомена

и објасниће нам зашто се он задесио у кафани „Тимок“. Друго, по рекацијама присутних закључићемо да Будимир често говори и редовно понавља исто, у шта ћемо се на крају непосредно и уверити. Коначно, већ на почетку можемо уочити поступак који Павловић доследно примењује у роману.

Када приповеда о својој и Драгомановој фамилији, Будимир описује вече у коме ће изгубити оца. Део о несрећи је препуштен свезнајућем приповедачу. Каже се: „Будимир после прича да се папак једног од волова заглавио међу шине.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 8), а потом се реч враћа Будимиру који описује чин сахрањивања. Језгро трауме је изостављено, на том месту примењена је елипса. (MARVEN 2005: 44) Слично ће се дешавати и са Стеваном када се буде сећао трауматичних догађаја из своје прошлости, рецимо сахране свога сина. (Упоредити: BAL 1999: ix) Како ћемо у тим моментима бити ближи његовој перспективи, још ћемо јасније видети избегавање присећања, механизам одбране који функционише тако што жели да одређену нежељену слику елиминише из успомена. Ово брисање ће, посматрано са естетске тачке гледишта, бити промишљено неуспешно. Ефекат елидиране слике јачи је него што би био да је она у целости дата јер читалац наслућује шта се десило, попуњавајући својом имагинацијом срачунато остављене празнине. Уз то, психолошки посматрано, једини начин који јунаци имају да превазиђу трауму јесте да је претворе у наратив (MARVEN 2005: 44), а Стеван, кога смо узели за пример, избегава да о трауматичним догађајима говори, иако ће неке од ових елипси, попут сећања на Вампирову смрт, бити накнадно попуњене допунским аналепсама. (PRINS 2011: 19)

У једном тренутку Будимировог, чини се, непрекидног говора, Стеванова пажња усмерава се на парк преко пута, где уочава Љубинка Манчића, сина свог тече Александра, како „кружи око љуљашки и клацкалица, врти се у круг – трчи једнолично и без престанка, као коњ у долапу“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 11) Љубинко идентично поступа већ годину дана „окреће се од јутра до мрака стазама

запушеног парка да не зна ни где је, ни ко је, ни зашто се баш на том месту зауставља“, а Стеван га сваког дана затиче на том „кружном путовању“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 8) Док Будимир изнова говори о себи, бивши глумац веша заставу за државни празник и ова сцена ће на крају и заокружити његову причу. Ми као читаоци то и даље не знамо, али знамо да је Љубомир полудео, да се креће у круг и да Стеван то кретање прати. Оно чега још увек нисмо свесни јесте да се и Стеван кретао у круг и да, посматрајући Манчића, заправо гледа сопствено кретање пројектовано на мању површину и понављано у времену, чиме је оно доведено до апсурда. Може ли се закључити да ова слика Љубинка у односу на Стевана представља неку врсту *muse en abyme*⁷⁷ у коме је једно огледало Стеванова самосвест, а друго Манчић? Вероватно је да Стеван, иако то не говори, посматра Љубинка јер препознаје самога себе. Овакав моменат стицања свести о себи и свом положају, коју Јасперс назива трагичним знањем, (JASPERS 1984: 233) стапа се са оним што Аристотел одређује као препознавање. (ARISTOTEL 2008: 83)

Прича о протином сулудом бацању под немачки тенк, како би заштитио Врановац, код Стевана оставља само одјек назива родног места, што га враћа у време пре годину дана када његов пут, који ће га коначно довести на Дорћол, и отпочиње. Дан који он означава почетак расипања отворен је тако што га пас погледа „чудно“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 14) Вероватно је да је Стеван тек накнадно дао значај погледу пса, покушавајући да одреди тачан тренутак у времену када је све пошло по злу. Он је ошинут ветром и смрадом локомотива који допире са врановачке железничке станице и на себи носи исти огртач који ће носити и у кафани на Дорћолу годину дана касније. Кафана се, такође, налази у близини станице, овога пута трамвајске. Дакле, оквир је сличан, мења се време, прошло је годину дана, и локација се из Врановца премешта у Београд.

⁷⁷Упореди: „[...] both metalepsis and mise en abyme produce a troubling state in the reader—one that would be less so if it did not reflect deep human anxieties.“ (Cohn 2012: 110)

Унутар сећања у које ћемо заронити откривају се још старија сећања, која су само фрагменти живота јунака, повремени флешбекови. Можемо се сетити онога што Рикер каже, а превасходно је примењиво на постмодернистичко приповедање: „[...] a jagged chronology, interrupted by jumps, anticipations, and flashbacks, in short, a deliberately multidimensional configuration, is better suited to a view of time that has no possible overview, no overall internal cohesiveness.“⁷⁸ (RICOEUR 1985b: 81) На трагу овог запажања, закључићемо да је наратив код Павловића испресецањем флешбековима, хронологија се нарушава, АЛИ ни у једном моменту не постоји одлазак у будућност. Наратив се разуђује само у смеру прошлости јер је будућност, како се и кроз њено одсуство у времену приче потврђује, затворена за јунаке.

Главно осећање које обузима Стевана у дану када путовање из Врановца започиње, јесте осећање изложености ветру. За ветар се каже да је „опак“, а „звиздук му је сличан звиздуку замахнуте косе“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 15) Ветар асоцира на претњу смрти која вреба, јер коса неминовно активира менталну слику смрти као косача.⁷⁹ Стеван је осетљив на овај звиздук, а још је осетљивији јер је „његово ухо велико као длан“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 15) Уши су му гротескно, старачки увећане, али значењски потенцијал ове слике није ту исцрпљен. Поред тога што старост Стеваново тело изобличава у карикатуру,⁸⁰ она га доводи у стање да звиздук МОРА да упије већом површином свог тела. Прво Стеваново суочавање са смрћу, чија се близина чује и осећа, суптилно је наговештено већ на овом месту.

⁷⁸ „[...] разуђена хронологија, прекидана скоковима, антиципацијама и флешбековима, укратко, склоп који је намерно мултидимензионалан, погоднији је за поглед на време које није могуће прегледати, које не поседује унутрашњу кохезивност.“ (Превод је наш.)

⁷⁹ У *Речнику симбола* стоји да је ветар симбол „испразности, непостојаности, несталности“. (CHEVALIER – GHEERBRANT 1989:751)

⁸⁰ Треба обратити пажњу на то да карикатура овде није чисто комична, Стеван се приближава гротескном јер његово старачко тело у себи задржи и оно што свакога ужасава – развијену клицу смртности која је „карикатура без наивности“. (Упоредити са: КАЈЗЕР 2004: 68)

Стеван је „повијен у пасу“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 15), као што ће бити и годину дана касније док буде довозио Будимиров сандук у кафану, али, у Врановцу, он и даље упорно корача, без посртања, јер има циљ свог кретања – жели да стигне у врановачко позориште на пробу *Краља Лира*. Улога Лира за Стевана би значила коначно осмишљавање сопственог живота и излазак из анонимности. Да би свом животу дао циљ, он му мора наћи поенту и тако се избавити из круга у коме је свестан да се креће:

Пре свега, расточио би се свакидашњи затворени обруч. Доскора је био убеђен да из тог окружења излаза нема. Готово две деценије, од дана када се други пут оженио, врти се у круг између куће, пијаце и позоришне зграде. Промене су представљале само рођења и смрти. Међутим, та ишчезнућа била су ишчезнућа других. Једино је сопствена смрт од правог значаја, јер јој се значај не може сагледати. (ПАВЛОВИЋ 1993: 15)

Важно је уочити то да се Стеван затвара у круг тек након друге женидбе. Док будемо пратили његове мисли даље кроз дело, сазнаћемо да му је једина светла тачка у животу везана за брак са првом супругом Вандом, који се завршио трагично – смрћу њиховог заједничког детета, а потом и њеном смрћу на другом порођају. Током бесмисленог кретања у кругу, које би представљало Стеваново целокупно живљење од почетка другог брака, време му премеравају само туђа рођења и смрти.⁸¹ Ништа од тога на њему не оставља трага јер су они који умиру увек други. Њему се самом ништа не дешава, осим што се, када је већ помирен са безизлазношћу сопственог положаја, ненадано отвара могућност за извођење *Краља Лира*, у којем би он, након што је одувек играо споредне, на крају своје каријере имао прилику да заблиста у главној улози. Ово би истовремено значило добити коначно главну улогу у свом животу.

Сличности између Стевана и Лира су непорециве и бројније него што и сам Стеван на почетку уопште зна. Он их до самог краја и неће све освестити, али је задатак тумача да на њих укаже. Шекспирова трагедија говори о старости,

⁸¹ Упоредити са: „У животу који проживљавам изнутра начелно не могу бити проживљени догађаји мог рођења и моје смрти; рођење и смрт као моји не могу постати догађаји мог властитог живота.“ (ВАНТИН 1991: 113)

погрешним проценама чије су последице трагичне, лудилу и безизлазу. Оцена да је ово „најтрагичнија“ Шекспирова трагедија (СТЕФАНОВИЋ 2007: 12) није претерана. *Краљ Лир* не оставља никакву наду, а сличан утисак код читаоца изазива и Стеванова животна прича. Ми овде нећемо улазити у преиспитивање могућности постојања модерне трагедије. Сложићемо се да Стеван није узвишен јунак. Неко би рекао да је он сасвим просечан (СТОЈАДИНОВИЋ 2010: 41), на моменте је чак и трагикомичан, али ми сматрамо да се истиче својим идеализмом. Истина је да његове амбиције нису утемељене у реалности (СТОЈАДИНОВИЋ 2010: 41), али управо овај отпор према стварним околностима открива да у њему постоји нешто донкихотовско – потреба да буде **неко** и да свет буде племенитији него што јесте. Стеван жели да буде уметник, али није у стању да то постане јер нема талента. Идеализам га издваја из окружења и на крају ће омогућити његов трагични пораз онда када остане без свега у шта је веровао.

Што се веза са Лиром тиче, од почетка романа суочени смо са сликама старости и немоћи, пратимо дејство неодређене силе која подсећа на судбину што разара човека недовољно јаког да јој се одупре. Стеван може бити истински Лир само онда када је већ довољно разорен да то и постане. Он ће се остварити као трагична фигура, чиме ће се потврдити Христићево запажање да се трагичност у модерном добу премешта у романима⁸² (HRISTIĆ 1984: 436), а са романима неминовно међу „обичне, мале, људе“.⁸³

Међутим, на почетку свог пута, Стеван, баш као и Лир на почетку комада, још увек има илузије. Стеваново уточиште јесте изгубљени живот са Вандом и братом Костом. Временом, он ће остати разочаран у ове односе на којима је

⁸² Исто запажање ће изнети и Ауербах коментаришући идеје браће Гонкур. (AUERBACH 1953: 496)

⁸³ Обратити пажњу на Павловићево запажање: „Izbacimo iz upotrebe tu besmislenu frazu – mali čovek! Ako svi ljudi ne razmišljaju iako svi misle, to nam ne daje za pravo da potcenjujemo neke. Oni koji vole 'Silfide' mogu se podsmehnuti onima koji su odušeljani 'Marinom' ili 'Žikinin kolom', ali sperma i jednih i drugih završava svoj put u vagini ili u klozetskoj šolji. Niko nema prednosti.“ (PAVLOVIĆ 1982: 77)

утемељио своје постојање. Биће му одузета коначна нада; не нада у будућност која никако није његова, већ и у прошлост за коју је веровао да му припада. У овоме се и огледа врхунски трагизам Стевана Арсенијевића. Не чини га трагичним то што је пропали глумац, што је у лошем браку без љубави, нити што је свестан да се креће у затвореном кругу бесмисла – све би га наведено у крајњем случају могло учинити промашеним човеком – већ то што му једино у шта је веровао бива разорено.

Да би јунак доживео трагичан крај, он не мора нужно умрети, довољно је да се уруши све оно на чему почива његово постојање. (ŠELER 1984: 142) Ово се дешава са Стеваном када сазнаје да су га жена Ванда и брат Коста варали и уживали у својој тајној афери, те да преминули син Зоран, као и ћерка Јелица, можда уопште нису његова деца. Он открива своје незнање које је до тада у заблуди сматрао за знање. (HEGEL 1984: 40) У моменту фаталног открића, стари глумац више нема шта да изгуби. Знање долази тек у старости, а ако познајемо тест Шекспировог *Краља Лира*, нећемо моћи да се не присетимо разговора између Лира и Будале, у коме се остарели Лир, након што изненада остаје без свега што је веровао да је у животу стекао, моли небу да не полуди,:

БУДАЛА: Ниси требао бити стар док ниси постао мудар.

ЛИР: О не дај ми, не дај ми да полудим,

Ти мило небо! Сачувај ме при свести!

Ја не бих хтео да полудим! (ШЕКСПИР 2007: 63)

Прозор у лудило за Стевана се отвара на другачији начин. Пошто се, коначно раскидајући са прошлошћу, из Врановца враћа у кафану „Тимок“, он седи на протином сандуку и посматра полуделог Љубинка на кога се потом пребацује прича. Јунак не луди, али не може да одвоји поглед од лудог човека у чијем кружењу подсвесно може препознати сопствено кружење. Порука коју оставља Стеванова прича, као и порука Шекспировог комада, изразито је песимистична – за човека нема излаза из безнађа.

Стид и слом идеала

Пре него што дођемо до коначног слома врановачког Лира треба испратити процес ломљења. Стевану је, као што је напоменуто, једини животни циљ да Лира одигра и на тај начин изађе из анонимности. Изаћи из анонимности не значи на овом месту просто стећи популарност већ постати НЕКО. Стеван жели да постане јунак свог живота.⁸⁴ Он пре свега себи, а онда и другима, овим путем мора доказати да његов сопствени живот ипак јесте имао смисла и да нешто оставља иза себе, што ће отворено рећи у разговору са режисером Ломљицким:

„Да ли ви у овом случају *хоћете* или *морате* прихватити понуђену улогу?“

„Морам.“

„Зашто?“

Стеван ћути. После дуге паузе оглашава се скрханим гласом и при том личи на прокаженог: сатеран доказима, нема другог излаза до да призна свој преступ.

„Стар сам“, шапуће. „А за собом не остављам ништа због чега би ме ико упамтио.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 18)

Прихватање улоге, као што можемо видети из наведеног, за Стевана није питање хтења или избора, то је егзистенцијална нужност – да би постојао он мора постати Лир. Кроз ово се открива да је његов идентитет недовршен и нестабилан јер жели да себе оствари путем чисте идентификације са другим ликом. (ERIKSON 2008: 130) У ових неколико реплика и приповедачевом коментару на почетку романа отворена су још три кључна елемента за одређење Стеванове личности. Он се од непријатности брани **ћутањем**, осећа стални притисак **стида** због себе и других, који на моменте кулминира и бива испољен, и коначно – он је наглашено **свестан** себе и света. Врло брзо се у тексту казује како је ћутање Стеван сматрао „својим животним компромисом“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 18-19) Он се стиди прво јер није оставио трага, осећа да је инфериоран што и проузрокује постиђеност (KAUFMAN 1996: 16), а потом стид

⁸⁴ Упоредити са: „Ja sam uslov mogućnosti svog života, ali ne i njegov dragoceni junak.“ (ВАХТИН 1991: 115)

нараста и шири се и на друге; он је постиђен због туђег понашања. Услов да би стида уопште могло бити, јесте да човек мора бити свестан.⁸⁵

Слушајући како Ломљицки говори о револуцији у уметности, Стеван зна да су режисереве речи празне. Празнина речи без смисла га асоцира на ратног друга Учју, који је волео да као животну истину понавља реченицу: „Револуција је нешто друго“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 19) Стеван се и тада питао у односу на шта је револуција друго, и смисао речи за њега остаје мутан. Смисао ове речи је мутан и за оне који је употребљавају. Из њене неодредивости и извире патетика, али се они, за разлику од Стевана, не питају о томе шта говоре. Стеваново ћутање показује не само да је помирен са животом већ да не жели да расипа речи говорећи нешто у шта не верује. Притом, он слабо у шта и верује, ако се изузму сопствена идеализована прошлост и позоришна уметност. Ове две вере су током развоја догађаја подвргнуте тестирању.

Он посматра остале глумце у позоришту који нису ни научили своје улоге и покушавају да сопствену неспремност маскирају збијајући шале. Стеван при томе осећа „стидљиву nelaгодност“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 20), да би се, након Глостеровог опонашања лажног стида, у Стевану јавила жеља да „пропадне у земљу“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 21) Стеван зна да је, због своје преданости и посвећености професији, он тај који пред другима испада наиван и смешан и зато се скрива иза ћутања. Ипак, упркос свести о могућности да буде исмејан, он проговара пошто Глостер наставља да искривљује текст, јер Стеван више не може да подноси изругивање комада чији успех поистовећује са успехом свог живота. Одмах затим запљускује га стид што ће његова ћерка Јелица играти улогу за коју Стеван сматра да јој физички не приличи, верујући да би она због свог крупног тела пре могла играти неку Чеховљеву јунакињу, него Шекспира.

⁸⁵ Када Декарт пише о стиду он примећује да је стид туга која се заснива и на љубави према самоме себи јер стид човеку помаже да се окрене врлини (DEKART 1989: тачка 205). Кауфман на сличан начин закључује како стид може одиграти одлучујућу улогу у развоју човекове свести. (KAUFMAN 1996: 5)

Коначно, још једна експлозија стида наступа када Ломљицки њега опомиње јер је изненада почео да непримерено и извештачено декламује изговарајући своју реплику.

Одакле оволика количина стида током само једне пробе? Стид би, поред нужне везаности за свест, истовремено подразумевао и природну реакцију тела на ту свест о сопственој неуклопљености у одређену ситуацију. У моменту провале стида јавља се непријатност и тело не жели да буде присутно на месту где у датом тренутку јесте. Мисао, која је везана за тело и неминовно упија надражаје спољашњости, а потом на њих реагује, развија се у смеру жеље да се то не догађа, да се траума даље не понавља. Стеван се не би стидео других да не мора да присуствује ономе што они чине. Да не зна шта се збива, не би га био стид, што нас враћа на повезаност стида и свести.

Стид се може довести у везу са поносом. Стидимо се свега што нам угрожава понос јер се на тај начин осећамо као да смо лошији него што бисмо хтели да будемо. (KAUFMAN 1996: 8) У конкретној сцени, Стеван се стиди јер би желео да гради нешто велико и значајно – то је његова визија улоге Лира, али му остали глумци, са којима би требало да подигне тај, за њега велики и значајни, свет, урушавају идеал, срозавајући га у простор комичног. Потом га и он сам нехотице унижава својим извештаченим узвишеним тоном. Стид због других тако постаје стид од себе – не само да они нису достојни овог пројекта, већ то нисам ни ја.

Стеван, чини се, није свестан истине само у вези са оним личностима које идеализује јер се, у његовом случају, не идеализује одређена идеја, већ појединац који ту идеју (или идеал) заступа. Ако мисли на љубав и нежност, он мисли на Ванду, онако како Ванду доживљава у сопственој интерпретацији. Ако помисли на борбу за ослобођење, да би јој пронашао оправдање и сврху, он мора мислити на Вука Бабића, опет у оном облику у ком га је сам Стеван замислио да је постојао. Неостварени глумац самоме себи прича приче, и његов Бабић је

производ фикције. Првобитно, Бабић се као идеални фиктивни лик формирао за цео колектив. Делез на једном месту казује: „Fiksija je neodvojiva od odnosa 'obožavanja' koji je predstavlja kao istinitu, u religiji, društvu, filmu, raznim slikovnim ustrojevima.“ (DELEZ 2010: 194) Једино чиме се народ може супротставити фикцији јесте „причање прича“ чиме се лик претвара у легенду. Докле год приче настају, тај лик је неухватљив. (DELEZ 2010: 195) Ако дође до учвршћивања одређене приче, више немамо пред собом сложени поступак креирања, већ суочавање са фикцијом која се намеће као истинита. То се Стевану дешава са Бабићем, он има потребу да бившег командира обожава и да у њега верује као у истину.

Још у младости Стеван не верује у комунистичку идеологију, а сумња се активира када види да на Голи оток бивају послати појединци, попут Уче, који су се залагали за идеје комунизма. Глумац своју сумњу „у смисао непрекидног, исцрпљујућег сатирања у име некакве будуће среће и среће свих и свакаквих зарад које животи појединаца губе било какву вредност“ исказује само пред Вандом и она га опомиње да ћути, казујући му како „време има многобројна лица“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 34) и да ће, након ружног, ускоро уследити лепота и осмишљавање њихових живота пошто ће добити дете. Ванда тако, својом нежношћу, привремено утишава Стеванову сумњу у опште добро.

Поента није у томе да му она казује да је живот идеалан и да не треба да сумња и преиспитује, него га са апстрактног поља идеја усмерава на конкретно дешавање – ја сам ту и имаћемо дете. Она на себе преузима типичну, готово мелодраматичну, улогу жене – смирује ситуацију, спречава побуну и понаша се као мајка чији је циљ да одбрани своју породицу. (СООК 2005: 62) Због Стеванове сумње у идеологију, и зато што му је неопходно да верује у појединца, у тренутку када је *Лир* отказан, како би се снимао филм о народнослободилачкој борби, Стеван жели да се обрати Вуку. Он као помоћ у садашњој невољи жели да позове човека из прошлости у чију моћ и утицај мора и даље да верује да би

опстао у актуелном времену. Вук Бабић, у овом измаштаном облику, јесте за Стевана бог који ће омогућити задовољење правде.

Занимљиво је приметити да свемоћ овог бога никада није ни била доказана. Када се Коста нашао у затвору, Стеван одлази да моли Вука да му избави брата, али се Коста обеси и пре него што је ишта могло бити учињено. Сам Стеван примећује како никада није стигао да сазна да ли би му се Бабић заузео за брата или не. Питања која се намећу јесу зашто онда стари глумац има потребу да се Вуку обрати за помоћ, да му тражи савете за решење сопствених дилема, зашто се стиди тога да у филму глуми Вука и зашто му пише писма-исповести у којима износи своје мисли и очајања, а да их никада не пошаље. Одговор је садржан у чињеници да Вук мора задржати недодирљиву позицију бога како би Стеван имао коме да се обрати, макар то чинио само у себи. Ово се може уочити и када Стеван, након једног неуспелог разговора са својом другом женом Слободанком,⁸⁶ решава да о свом животном поразу више не говори: „Притиснут самоћом, Стеван одлучује да се на ту тему (тему пораза), више не враћа. Осим пред Вуком Бабићем.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 35)

Вук је, онда када се стварно задеси у истом физичком простору у коме је и Стеван, а да то није простор сећања или умишљених исповести, само успутна појава и изобличен је старошћу, „огроман и погурен“, он „подсећа на храстов пањ“, (ПАВЛОВИЋ 1993: 62) а притом је забављен привидном баналношћу попут пецања, које заправо симболизује његову физичку пасивност и неделатност. Овај опис отежалог Вука који се лагано котрља кроз простор упућује на то да је, након сопственог пада са позиције моћи, он остао прикован за Врановац.

⁸⁶ Однос са Слободанком је такав да она поништава његове мушке карактеристике. Он постаје изразито пасиван, што се традиционално третира као женска карактеристика, док је она та која одлучује и усмерава га у смеру акције (враћа га на конкретно искуство онда када се он заноси идеалима), преузимајући традиционално схваћену улогу мушкарца. Ово може имати везе и са оним што Гутман одређује као промену сексуалних улога до које долази у старости. (MUNSON DEATS 1999: 23-24)

Стеван је свестан Вуковог пада, али то себи признаје тек пошто умисли да је нашао новог пријатеља и упориште у младићу Тедију/Тадији. Младић му, у моменту очајања због филмског лажирања заједничке борбе за ослобођење из прошлости, у чему је принуђен и сам да учествује (и због чега је приморан да занемари *Лира*, којег види као своју једину прилику да успе), изгледа као једини који верује у његове личне приче о прошлим временима, која у тој форми заправо никада нису постојала, па су од истине далеко скоро колико и филм *Тимочки смо млади партизани*, коме Стеван замера фалсификовање истине.

Појава Тадије Шарца значајна је у Стевановом животу јер остарелом глумцу омогућава да поверује у прилику за ново зближавање са другим човеком. Када посматра младићево дечије лице и крупне плаве очи он настоји да види свог сина Зорана (а Тадија је игром случаја рођен истог дана и године када је дечак Зоран умро) и свог брата Косту. Стеван жели да уочи чистоту и невиност, тежи томе да подели своја уверења и сећања са овим младим човеком, не схватајући да на тај начин испада смешан. Он не схвата да је Тадију помало и стид када се Стеван пред остатком филмске екипе понаша као да су блиски и жели да Тадија по сваку цену током снимања јаше на коњу поред њега. Тадијина позиција, у том моменту, слична је Стевановој уобичајеној, подразумева ћутање и постиђеност: „Младић ћути. У искошеном положају његовог тела, у расутиим покретима, и све чешћем бацању косе с чела на потиљак, открива се велика постиђеност“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 125) Али разлози за појаву ове две емоције су код Тедија другачији него што је то случај код Стевана. Стеван се стиди јер у свету нема племенитости, посвећености и нежности, јер осећа да је све око њега извештачено и лажно, и да он треба да постане исти такав да би се уклопио. Младић се стиди због старачке нежности коју против своје воље добија на очиглед свих присутних. Његов стид се брзо и гаси. Чим се попне на коња, он већ ужива у томе што ће пробати нешто ново. Старац се стиди због несавршености света, Тадија зато што се брине шта ће свет о њему мислити. (KAUFMAN 1996: 6)

Када Тадија претходно помогне Стевану, дајући му своје чарапе, пошто су се старцу ноге следиле на снегу, Стеван у тој љубазности жели да види систем по коме функционише Тадијина личност. Њему је потребно да уочи нежност и блискост. Убеђен је да је Тадија са њим у истом времену, да дели његова сећања. Стеван, притом, не дели та сећања ни са људима који су са њим били у рату, попут Уче или Јеленка, јер то више нису исти људи, они су сада старци. Он зна да је и сам старац, али у присуству младића умишља да је млад и да њих двојица имају, поред заједничке прошлости, и заједничку будућност, што је простор који је пред њим, до тог момента, био затворен.⁸⁷ Одједном се у њему развија нова маштарија – да са Тадијом оде у Београд, да тамо заједно живе. Стеван ће ово у једном моменту саопштити и Јеленку, а да се, притом, читав план развио искључиво у његовој глави, без икаквог договора, заснован на чистој пројекцији – Стевановом убеђењу да и младић мора осећати исто што и он сам осећа.

За младића је чак и указана помоћ, чије се постојање једино не може оспорити нити приписати Стевановом креирању реалности, била случајност, импулсивна потреба. Након тога ће, током Стевановог боравка у болници, искористити прилику да спава са глумчевом ћерком, вероватно следећи тада актуелни импулс. Ни у једном тренутку нећемо сазнати о чему Теди размишља, а врло је вероватно да и не размишља о много чему, осим како да спречи да му

⁸⁷ У студији Мери Пери о зликовцима у Дизнијевим анимираним филмовима, ауторка се позива на истраживање које је у центар пажње ставило представљање старости у медијима: „One nationwide study of television conducted by the Gray Panthers ‘found older people depicted as ‘ugly, toothless, sexless, incontinent, senile, confused, and helpless. . . . Old age has been so negatively stereotyped that it has become something to dread and feel threatened by’ (p. 49).” (PERRY 1999: 202) Анализирајући представљање старијих, ружних жена као негативних јунакиња у Дизнијевим филмовима, она примећује да су оне увек супротстављене позитивним јунацима који су, са друге стране, млади и лепи. Старе жене тако представљају извор страха и могуће несреће. Нећемо бити тако наивни да мислимо да је у питању производ модерног доба и да ова слика није постојала пре појаве медија. Довољно је да се осврнемо на наше народне бајке па да закључимо да су „бабе“ у њима увек вештице, смештене у улогу противника (рецимо, *Златна јабука и девет пауница*). Али, оно што је занимљиво јесте да се те слике и даље производе и пласирају на модерне начине. У њиховој основи јесте укоренењени стереотип који почива на страху да ће стари људи од младих украсти будућност која им, по мишљењу заједнице, више не припада.

током дана буде досадно, што му је, како је и сам рекао Стевану, једини тренутни животни циљ. Са таквом усмереношћу на тренутак, младић безбрижно живи само у садашњости, за разлику од Стевана, коме, увереном да заједно деле и прошлост и будућност, промиче стварност.

Треба имати у виду још једну чињеницу – када кажемо стварност, ми мислимо на садашњост. Прошлост је простор фалсификовања, као што је то и будућност, јер почива на планирању које је у великој мери маштање, измишљање онога што ће тек бити.⁸⁸ Код Бахтина на једном месту налазимо: „Svako sećanje prošlosti pomalo je estetizovano, sećanje budućnosti uvek je moralno.“ (ВАНТИН 1991: 164) Човек који улепшава оно што је било, увек се нада да ће бити бољи него што јесте, јер му то што јесте никада није задовољавајуће. Живљење у садашњости би морало бити живљење у тренутку, засновано на задовољењу актуелних нагона. На тај начин живи Теди. Они који промишљају стварност, попут Стевана, болују од мисли која их вуче напред или назад. Теди и Стеван се у великој мери уклапају у типове које Бергсон одређује као импулсивног човека и сањара:

To live only in the present, to respond to a stimulus by the immediate reaction which prolongs it, is the mark of the lower animals: the man who proceeds in this way is a man of impulse. But he who lives in the past for a mere pleasure of living there, and in whom recollections emerge into the light of consciousness without any advantage for the present situation, is hardly better fitted for act: here we have no man of impulse, but a dreamer.⁸⁹ (BERGSON 1991: 153)

⁸⁸ Упоредити ово са Августинским схватањем времена, које износи Лојд: „From seeing past and future as non-existent times, he moves to the claim that what we call past, present and future are not really three different ‘times’. Rather, there are three kinds of present: a present of past things—memory; a present of present things—direct perception; and a present of future things—expectation.“ (LLOYD 1993: 23) О Августинском схватању времена видети и Рикерову студију *Време и прича I*.

⁸⁹ „Живети само у садашњости, одговарати на надражај тренутном реакцијом која га продужава, јесте својство нижих животиња: човек који поступа на овај начин је човек импулса. Али онај који живи у прошлости из чистог задовољства што живи тамо, и у коме сећање испливава на светло свести без икакве користи за садашњу ситуацију, тешко да је ишта погоднији за делање: у овом случају пред собом немамо човека импулса, већ сањара.“ (Превод је наш.)

Кључно питање за сањаре јесте шта је уопште стварност и како је пригрлити или превазићи. Стварност је, за мисаоне јунаке, једнако фиктивна и фалсификована као што су то прошлост или будућност јер они виде да свако има своју визију онога што бива.⁹⁰ Када Стеван жели да успостави заједничку стварност за себе и Тадију, он рачуна са тим да су њих двојица у истом времену и да им се доживљаји онога што јесте поклапају, што је по себи немогуће.

Он ће у болници, након пада са коња током снимања, док долази к себи, постављати питања: „Где ли је сад Слободанка? Где је Јелица? Где је мој Тађо? Где се то налазим ја?“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 128) Слободанка и Јелица представљају реалне означитеље његовог живота, породицу која му припада и коју је за живота стекао. Питање о томе где је „мој Тађо“ Стеван је и несвесно исправно формулисао. Надимак који је он дао младићу, а који нико други не користи, био је покушај да именује другог човека, да у њему открије скривена значења која би могла бити активирана употребом тог имена. Притом не треба изгубити из вида то да „izgovoriti ime neke stvari zapravo znači *stvoriti tu stvar*“. (CHEVALIER – GHEERBRANT 1989: 204) Међутим, ово име остаје празан означитељ, реч коју ће Стеван моћи да понавља, која иза себе има означено које је он измаштао стварајући лик Тађа, али нема никога да се на дозивање и одазове. Притом, Тађо заиста јесте његов јер нигде ван њега не постоји. Када схвати да је то случај, Стевану преостаје само разочарање. Ипак, он након тог пораза новог идеала још увек није сасвим уништен, јер и даље поседује уверење да је макар са Вандом и Костом једном делио исту стварност, што ће се на самом крају његове приче показати као лаж.

⁹⁰ Обратити пажњу на Делезово запажање поводом филма *Хирошима, љубави моја*: „Али онда отрива парадокс присутан у сећању две особе или сећању више њих: разне равни прошлости више не упућују на исти лик, исту породицу или групу, већ на сасвим разне ликове – то су неповезана места која образују памћење света.“ (DELEZ 2010: 155)

Гађење пред другима – згађеност над собом

Поред пробуђене свести, Стевана одликује и изразита склоност ка порицању свега што би могло изазвати трауму и слом. Видевши у болници докторку Соњу, Бабићеву супругу, Стеван одбија да поверује у приче да она има љубавнике, чак одбацује као доказ и то што ју је он сам често виђао на неочекиваним местима са непознатим мушкарцима. Разлог за порицање јесте страх од детронизовања Вука Бабића. Поред овога, Стеван игнорише назнаке да се између његовог брата и Ванде нешто догађа, иако он сам те назнаке, привидно успутно, издваја. Прво, примећује да је током Вандине трудноће Коста „љубио снаху као да под срцем носи његов плод“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 65), затим и то да се у опроштајном писму Коста обраћа Ванди, а не њему, што никад није могао да схвати, и коначно, да је Ванда теже поднела Костину смрт него што је поднела смрт сопственог детета. Како је могуће да поред свега наведеног што сам казује и осећа, тачно лоцирајући кључне показатеље афере, Стеван и даље, толико година касније, није свестан шта се догађало? Изгледа као да одбија да уочи било који од трагова које чак и ми као читаоци проналазимо у наративу и наслућујемо постојање њихових скривених значења. (BROOKS 1993: 48) Одговор на питање зашто то бива налази се у последњој Стевану прирођеној реакцији на свет, која се јавља поред ћутања, стида и идеализовања – у осећању **гађења**.

Гађење нам, по Ериксону, открива немогућност успостављања сопственог интегритета. Индивидуа која има осећај да се свет око ње фрагментизује, да му живот измиче контроли и да је његово постојање обесмишљено браниће се гађењем према другима, онда када заправо осећа презир према себи. Таква личност нема снаге да покуша да поново осмисли свој живот, услед чега се згађеност јавља као маска за скривање безнађа и личног незадовољства. (ERIKSON 2008: 114-115) Ово не важи само за Стевана већ и за остале јунаке романа, што ћемо даље у раду и показати. Гађење се, притом, у *Зиду смрти* примарно јавља као одговор на испољавање сексуалности.

Сећајући се ситуације када код Косте проналази Enciklopediu sexualis са накнадно налепљеним фотографијама мушких и женских полних органа, Стеван пита брата: „Ко је лепио ове гадарије?“ Након краћег сукоба, у којем га брат провоцира да проговори о сопственој неконтролисаној сексуалној жељи, која се сигурно јавља бар у сну, Стеван казује: „*Не мора човек о свему што чини – и да говори*“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 56) Ово нам открива да он осећа стид због својих жеља још у младости. За њега је сексуални чин изразито интиман и не жели да о њему говори. Затим, да би са себе скинуо осећање стида, он провоцира брата питањем зашто је, ако већ не жели да ћути, побегао из Београда назад у Врановац. Коста, након краћег ћутања одговара: „Јебао сам падобранског инструктора...“, а затим виче: „Јебао сам га у дупе, бато!... Заљубио се био у мене; хтео је то, плакао, преклињао. И ја сам урадио... Зато сам побегао из Београда...“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 56) Коста настоји да брата шокира речима. Говорни чин постаје скандал јер активира подсећање на раније проживљени сексуални чин и укључује посматрача који у тој позицији није желео да буде. (Упоредити: ЋОЛОВИЋ 1990: 29) Стеваново неугасло гађење, које тиња током целог дана, прекида Ванда којој поверава шта је чуо од брата, опомињући га „да се величина човечности не мери само саучешћем, већ и разумевањем живота“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 57)

Када годинама након наведеног разговора са братом, у црквеној порти затиче Учу са црвенкосом шминкерком, Стеван наставља да замишља како се они осећају и шта том приликом доживљавају, а потом се каже: „Гадарије остају гадарије, говори сам себи, упорно. Да није тако, поступци нам се не би делили на добре и на зле. Људски би живот изгубио сваки смисао [...]“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 60) Одакле ово „упорно“, и одакле онда гледање и замишљање? Одакле, у крајњој линији, стид када га брат запиткује? Вероватно отуда што Стеван потискује жељу за коју сматра да је гадна. Чак и као стар, он осећа сексуални порив и жели да приђе Слободанки, а слика која му „укрућује старачки уд урастао у седе длаке“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 71) је она коју је опазио у црквеној

порти, а онда самостално домаштао. Он сматра (на рационалном нивоу) да Учино понашање и показивање заинтересованости за шминкерку не приличи Учи јер је он старац.

Ипак, у сусрету са мачкастим погледом ове жене, сам Стеван у више наврата помишља како осећа необјашњиву нелагодност. Нелагодност коју осећа заправо је потиснута сексуална жеља. Понављајући себи да такво понашање не приличи Учи, он настоји себе да убеди да оно не приличи њему самом. Док се у кревету приближава Слободанки, Стеван замишља оргазам који Уча и црвенкоса шминкерка доживљавају, а његова мисао изненада одлази ка смрти јер га тренутак доживљавања оргазма подсећа на „самртнички хропац“.⁹¹ (ПАВЛОВИЋ 1993: 71) Асоцијативним путем, Стеван се присећа да је у братовљевој *Енциклопедији* прочитао како до ејакулације може доћи и током вешања. Слика се пребацује на Косту, кога замишља обешеног, док се низ његове ноге слива сперма по „последњи пут“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 72) Овај приказ трезни Стевана и он се повлачи од Слободанке, враћајући се у позицију старца чије се тело распада тиме што из уста вади своју протезу. Тело се тако трансформише у стални извор срамоте јер је он свестан да, услед старења, пропада. (KAUFMAN 1996: 53)

Стид због протезе у више наврата открива у Стевану присутни стид због старости. Када Уча и филмска екипа долазе у Стеванову кућу да му понуде улогу, Стеван се нада да неће приметити његову протезу. Она се вади само ноћу када све маске падну. Протеза излеће у неочекиваном и неконтролисаним тренутку, када, током снимања филма, пада са коња: „Порцеланска вилица испаде му из уста; ћелу облива крв.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 127) Овим је пружена представа унижене, немоћне старости којој је одузето свако достојанство и могућност обуздавања сопствених слабости. Уз то, важно је и да се његово тело, како би био друштвено прихватљив, „допуњава“ неживим предметима. Вештачка

⁹¹ О вези између оргазма и смрти видети поглавље о роману *Задах тела*.

вилица треба да учини да он буде и даље потпун човек, а заправо га отуђује од света пошто се гротескни механизам открива. (КАЈЗЕР 2004: 257)

Да би глумио у филму, Стевана шминкају тако да делује као млади Вук Бабић и након снимања сви се диве тој сличности. Стеван превазилази стид све до момента док му Јеленкова бивша жена, садашња кафеџијка, не каже да изгледа као страшило. Она то чини пред Тадијом, којег у том моменту стари глумац покушава да импресионира. Желећи да са себе опере шминку, а са њом и срамоту, Стеван чује Бранку, пријатељицу и колегиницу своје ћерке Јелице, у тренутку док има сексуални однос у нужнику. Уместо да се очисти, скидајући са себе маску, на овај начин, невољним демаскирањем туђих нагона, он се осећа још више укаљаним. Згађен прљавштином места у коме су ово двоје задовољили пожуду, Стеван ипак привремено скида маску која од њега треба да начини Вука, да би убрзо, након што ће уследити пад са коња, из болнице отишао у једином што је у том тренутку имао од одеће – костиму, лажној униформи Вука Бабића коју навлачи „на своје као костур мршава тело“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 144-145) Он ће болницу напустити, дакле, као полу-Вук или као маскирани, лажни Вук, са старачким телом којем никако не приличи костим што га носи и у коме га је срамота да шета улицама јер не припада том времену. На тај начин и након демаскирања, он опет постаје своја маска. (Упоредити: КАЈЗЕР 2004: 257)

У овом моменту, принуђен да се улицама креће као Вук Бабић, он осећа према њему гађење, зато и баца писмо које му је раније писао. Гађење је пробудио Уча током посете Стевану у болници, која је и претходила његовом наглom одласку са овог места. Стеван и Уча сукобљавају се око представљања борбе на филму; Стеван запажа да је све лажно и жели да види нешто од онога што је истина, што су стварно доживели. Док притиска Учу да му говори о Голом отоку, Стеван не примећује Учину мржњу и не зна да Учу понижава пред шминкерком која је са њима у соби. Да би се осветио, Уча ствара пукотину у представи коју Стеван има о Вуку Бабићу, откривајући његову сурову страну са

којом се Уча лично упознао. Стеван у првом моменту не разуме јер се нове информације не уклапају у постојећу слику, али убрзо себи признаје да ништа од онога у шта је веровао није истина. Жеља да коначно оде у Београд, где су могућности отворене, јавља се тек пошто схвата, у том тренутку сасвим равнодушан, да је одвојен „не само од Слободанке, већ и од Јелице, па чак и од Вука Бабића“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 139) Равнодушност према изгубљеном идеалу је овде могућа јер као утеху још увек има мисао о свом Тађи. Наравно, у Стевану се свака вера у комунизам урушава оног тренутка када посумња у особу (Бабића) јер је идеологија и раније била под знаком питања. Али, ако верује да је једини за кога је мислио да је у Врановцу и даље чист, заправо укаљан, Стеван више нема разлога да ту остаје.

Заробљеност у времену и простору – трагедија лептира

Посматрајући самога себе, као и увек, у тишини, пошто Стеван не жели да другима о себи говори јер не наилази на разумевање, долази до закључка: „Сам је себи сличан уловљеном лептиру: прободен чиодом, последњим трзајима миче крила – у самртној је жељи да се вине пут неба“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 141) Лајтомотивско појављивање лептира везује Стевана са братом Костом који је лептирове сакупљао, а касније ће, по доласку у Београд, Стевану заједнички рад са братом на лову на лептирове помоћи да добије привремени посао и смештај. Лептир представља идеал коме тежи, он спаја Стевана са идеализованом братском прошлошћу. Идентификација са прободеним лептиром означава промену перспективе. Он више није ловац-победник јер је заробио лепоту и слободу, већ заробљено и немоћно биће које вишој сили што га поробљава не може да се отме. Овим се несвесно пребацује у позицију објекта намењеног гледању.

Овом закључку претходе бројни животни порази од којих су неки већ тумачени или назначени: губитак детета, самоубиство брата, Вандина смрт при рођењу Јелице, женидба са Слободанком... Подсећање на први пораз отворено је

у тренутку када Стевану нуде улогу у филму *Тимочки смо млади партизани*. Поменућа техника кратких резова овде достиже врхунац. Стеван гледа у сливник, тражи трагове Вампирове крви и не може одатле да одвоји поглед. На овом месту долази до скривене истине „да живот људски има два лица: једно, окренуто свету, и друго – загледано у себе и у свој обрис наталожен у сећању“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 30) Ова људска дволичност постаје му јасна јер зна да он у том моменту за свет који туда пролази стоји и гледа у сливник, али унутар себе он гледа у ситуацију када је конкретни сливник добио значење. Ово је сећање, како га сам одређује његов „први велики пораз“ и његова „жива рана“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 30)

Радојица Селић, звани Вампир, који је убијао и клао по Врановцу чека суђење и Стеван има задатак да га чува. Међутим, он се успава и затвореник побегне. Јурећи га по улицама, Стеван осећа сажалење према Вампиру који пред њим бежи и гади се себе што га гони пушком. Изненада разуларена маса, састављена од људи којима је Вампир убио некога од родбине, насрће на затвореника и зубима га кољу, док његова крв отиче у сливник. Стеван остаје немоћан да спечи крвожедну освету.

Сећање је живо и испресецао бројним коментарима. Оно је на формалном плану значајно због низања упечатљивих брзих слика јер показује како функционише трауматично искуство – не може се потиснути и искрсава у свести у моментима када нешто покрене механизам асоцијација. Траума испрва бљесне као коначна слика – Вампирова крв у сливнику, да би се присећањем дошло до објашњења те слике. На значењском плану, сећање је важно јер га Стеван дефинише као свој први пораз. Бити поражен тако почиње да значи бити немоћан да било шта учиниш јер су се околности неочекивано отеле контроли. Постоји у овоме и одређени удео личне кривице и слабости (у овом конкретном случају с Вампиром, то што је Стеван заспао), али увек се у тренуцима великих

пораза чини да су узроци далеко незнатнији од последица. Његов нежељени сан тако за своју последицу има неслућену експлозију канибализма.

Слично бива и након повратка у Врановац, пошто је прво неочекивано побегао у Београд, откривши да га је Тађо издао и осрамотио му ћерку, Стеван схвата да су последице бекства страшније него што је мислио – остаци његовог ранијег живота су порушени – ратни друг Јеленко је умро, а да Стеван није знао ни да болује, улогу Лира преотео му је управник позоришта, Лука Шпегар, са којим је био у сукобу, а његова Јелица добила је улогу Корделије, чиме постаје одана ћерка Стевановог супарника – из Стеванове перспективе гледано – лажног Лира. Треба напоменути да нико од присутних Стевана не види, он је дошао сасвим измењен и остарео, са истом брадом до појаса са којом га затичемо на почетку романа, пре него што се вратимо кроз време. По повратку се десило једино што Стеван није могао да предвиди: заборављен је и замењен. Животи других настављају се и без њега. Живот *Краља Лира*, који је он изједначио са сопственим животом, такође је настављен без њега.

Ми знамо да је током боравка у Београду он учествовао у „мултимедијалном спектаклу“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 174), екстремном покушају позоришне револуције, који је неславно окончан, доживевши најгору судбину једне револуције – пролази апсолутно непримећено. У великој мери већ разорен поразима, након извођења Бергмановог *Краља Лира* у Народном позоришту, Стеван упознаје режисера поменутог спектакла, праћеног Бранком, од раније склоном сексуалним аферама, а тренутно фокусираном, опијеном и заљубљеном у младића и његов поглед на свет. Одушевљен и Бергмановим *Лиром* и Бранкином променом, занесеношћу и страшћу младог пара према идеји коју излажу (чак иако се он са том идејом не слаже), Стеван полази са њима и проводи наредне месеце у оронурој згради, коју зову *Вариола*, спремајући се за своју улогу остарелог Исуса. Том приликом пушта дугу браду, коју ће му, одмах по повратку у Врановац, Вук Бабић подсмешљиво прокоментарисати. Из овога

ћемо видети да је стари глумац, очигледно већ навикнут на свој нови изглед, па је, самим тим, и несвестан промене, због чега ће, да би се одбранио, слагати како ће му брада добро доћи за улогу Лира. Лира ће Стеван одиграти ван позорнице. Видевши да је улога отишла другом, и да је издан, а у његовом случају, треба то имати у виду, и Корделија је лажна, тако да љубави нема ниоткуда, Стеван очајан напушта позориште.

Игром случаја, он лови ретког лептира. Претходно смо сазнали да му је ловљење лептирова једина животна страст. (Видети: ПАВЛОВИЋ 1993: 49) Када изгледа као да је живот претрпео коначно осмишљавање након овог открића, Стеван једнако случајно, желећи да провери вредност свог улова, открива разлог за свој коначни пораз. У братовљевој соби он проналази Вандина писма, њене спаковане стидне длаке и слику, на којој зна да су он (Стеван) и Ванда заједно били, а са које је, како види, у примерку који је чувао Коста, он уклоњен. Уз то, открива још једну тајну фотографију Ванде, Косте и Зорана, и коначно, фотографију Ванде у купаћем костиму, уз брежуљак прободен чиодом, а на другој страни „као гусеница“ црна слова исписују на пољском речи „твоје гнездашце“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 196)

Зашто ова слова Стевана асоцирају на гусеницу? Вероватно јер би она представљала ларву лептира. Језгро фантазије о успеху и осмишљавању живота, на тај начин је разорено. Он више никако не може везати лептира за далеку, изгубљену срећу. Долази до открића да је та срећа била у основи гадарија која се крила. Фотографија тако постаје материјални доказ преваре и прошлост више не може опстати као лична конструкција јер се његова прошлост судара са чињеницама. (RICOEUR 1985с: 144-146)

Стеван коначно разуме „да спаса нема“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 196) и ова финална резигнација закључује његово постојање. Нема спаса јер нема излаза из круга, чему се на почетку још увек надао. Из позиције ловца, неминовно се враћа у позицију лептира притиснутог чиодом. Коначна освешћеност је непорецива,

он се више никако не може вратити у претходно стање, и у овом тренутку, као што смо рекли, промашеност постаје трагичност. То је свест на којој инсистира и Јан Кот служећи се сликом кртице. Он казује како кртица рије земљу и земља је затрпава и то се тако наставља у недоглед. У оном моменту када постаје свесна да се то никада неће променити, кртица постаје „трагична кртица“. (КОТ 1990: 51)

Послужићемо се сличном сликом, али пре тога ћемо се на овом месту, када Стеван констатује да нема спаса, присетити незаобилазног *Краља Лира*. Након што је издан од стране сина, ослепљен и протеран, Глостер износи мисао у којој ће сабрати целокупно безнађе, свест о безизлазу, горчину и помиреност са судбином: „Као несташним/ Дечацима муве, ми смо боговима:/ Убијају нас рад своје забаве!“ (ШЕКСПИР 2007: 122) Разлике између мува које су убијане из забаве и лептира који су из забаве ловљени су незнатне. Осећање заробљеног лептира представља стање у којем он нема никакве контроле над својим животом. Зашто је Стеван постао заробљени лептир? Низови случајности који су га довели до онога што Јасперс назива трагичким знањем су необјашњиви. Стеван није само лептир притиснут чиодом, већ је притиснут и свестан да му нема спаса. Тиме он постаје трагични лептир.

Круг се на крају затвара поновном појавом пса. Стеван се враћа кући, а пас, који га је на почетку наводно чудно погледао, сада га не препознаје, „гледајући у старца злим погледом, кесери зубе, режи“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 196) Овде се он открива као неостварени Одисеј. Стеван је коначно старац, и више нема никакве везе са оним што је раније био – свему што му је једном било блиско постао је странац. Он успева да формално умре за све друге, а потом се врати и види да заиста, као што се и плашио, није оставио никаквог трага. Он постаје остарели, неуспели Исус, који је страдао и васкрсао, а да нико то није ни приметио, као што нико није приметио ни његову улогу старог Исуса у поменутој представи. Друга Стеванова страст, она према позоришту, такође је

неостварива. Колико год желео то да буде, он зна да није глумац. Ипак, остаје трагичан ван бине. На овај начин у његовом страдању нема ничег узвишеног, само ће коначно и неприметно без трага ишчезнути када за то дође време. Ван позорнице он игра своју трагедију „кроз трагични ритам, кроз тајанствено трагање за животом“ (FERGASON 1984: 51), али њу, осим читалаца, нико не опажа.

Потом се затвара још један круг, онај који се односи на оквирну причу. Стеван седи на сандуку и посматра заставу коју је, пре него што смо утонули у његову историју, безвољно окачио због празника, Дана ослобођења престонице. Реченица којом се опраштамо од Стевана јесте: „Гледа у њено лепршање као опчињен.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 197) Реч лепршање изразито је сугестивна. Стевана може подсетити на две ствари: лепршање заставе након ослобођења Врановца, што би била очекивана асоцијација, или лепршање крила лептира. Вероватно је да се активирају и једна и друга мисао. Обе илузије остале су за њега разрушене, иза привремене опчињености нема магије, а могуће пробуђено сећање неминовно открива друго лице живота. Али, ми сада не видимо шта се даље одвија у Стевановој глави, долазимо у позицију осталих ликова и он пред нама остаје да ћути.⁹² Фокализација постаје спољашња и везе са Стеваном су покидане. Иза заставе, ухваћено Стевановим погледом, остаје само лице Љубинка Манчића, и то је лице на које се читалац сада фокусира.

Небиће и биће – свет споља и свет изнутра

Љубинка Манчића прво видимо кроз очи Стевана Арсенијевића, пошто је Манчић већ доживео нервни слом. Први пут када га гледамо изблиза, враћамо се кроз време и, баш као и Стевана, Љубинка срећемо у сукобу са ветром. Љубинко је лоше спавао или због „кошаве што урла над Београдом, или од нестрпљивог

⁹² Упорети са Бењаминовим есејем „Трагедија и жалосна игра“, где аутор, цитирајући Розенцвајга, кога одређује као „камен темељац теорије трагедије“, наводи: „Трагични јунак има само један говор који му савршено приличи: ћутање.“ (BENJAMIN 1984: 172)

очекивања јутарњих новина“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 197) Ветар, у Манчићевом случају, означава промену која ће наступити, а коју он жељно ишчекује, због чега и не може мирно да спава. (CHEVALIER – GHEERBRANT 1989: 753) Љубинко се, опет као и Стеван, на почетку нада да ће му се живот променити. За разлику од Стевана, који је пропали глумац, Љубинко је још увек не сасвим пропали научник, и стојећи на ивици изненадног успеха, он очекује признање за свој рад. Жели да му лице осване у новинама како би и други знали ко је. И он жуди да изађе из анонимности како би свету доказао да постоји.

Љубинко се, испрва, стиди мање од Стевана, али је зато константно згађен. Исмеван од колега зато што одудара, јер је од њих другачији, он им се противи пркосом:

Он је то и чинио: пркосио је. Себи – зато што је више од било кога другог најмање подносио себе самог. И другима – јер је, упркос гађењу над собом, себе волео, таквог какав јесте. Осамљен. Неприступачан. Равнодушан према ономе што осталима причињава радост. Усредсређен на научни рад који му је појео живот, да би тек пре месец дана уродио плодом од интернационалног значаја. (ПАВЛОВИЋ 1993: 198)

Ако се Стеван противио свету ћутањем, затварајући се на тај начин пред надирањем спољашњих сила, Љубинко то чини пркосом, који увек са собом носи презир. Љубинко је, опет као и Стеван, свестан. Он зна да мрзи самога себе, и да му је научни рад „појео живот“. Љубинко је комшија Тедијеве мајке, он живи спрат изнад ње и ова просторна повезаност, врло вешто осмишљена случајност, на крају ће омогућити пребацивање приче на Тедијевог брата Павла. Истакнуто је и како Љубинко не залази у кафане. На крају ће, као што смо имали прилике да видимо, он сваки дан проводи у парку поред кафане „Тимок“. Оно што га привлачи вероватно је њен назив, пошто и Стеван казује како се тамо окупљају сви они што долазе са истока земље. Они на том месту, свесно или не, траже своје корене.

Идеју о тумачењу садашњости као стварности, можемо развити и на Љубинковом примеру. За њега се каже: „Круг животних кретњи са годинама се сужава. Све мање мисли на оно што јесте и у чему је; све више на оно што је било или што ће бити.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 199) На овај начин Љубинко се сужава у простору, ограничава своје телесно кретање, али зато доживљава експанзију у времену, јер се његова мисао отима у два смера, као што је то био случај и са Стеваном. Живљење у садашњости подразумева управо супротни процес – експанзију у простору, а сужавање у времену, ограничавање само на оно што се тренутно збива јер долази у непосредни контакт са телом које се креће.⁹³ Управо из овог разлога, Стеван и жели да оде у Београд, његов циљ је да себи обезбеди садашњост како би и даље живео и, самим тим, достигао и будућност. Наравно, овај покушај окончан је неуспехом, као и сваки покушај да се принудним физичким кретањем убије мисао. Отворени простор нуди могућност за достизање слободе, пошто се претходно познато место открива као неподношљиво:

Space is a common symbol of freedom in the Western world. Space lies open; it suggests the future and invites action. On the negative side, space and freedom are a threat. A root meaning of the word “bad” is “open”. To be open and free is to be exposed and vulnerable. Open space has no trodden paths and signposts. It has no fixed pattern of established human meaning; it is like a blank sheet on which meaning may be imposed. Enclosed and humanized space is place. Compared to space, place is a calm center of established values.⁹⁴ (TUAN 1977: 54)

Стеваново кретање отпочиње јер се испоставља да је стабилно место угрожено. Он одлази у отворен простор, надајући се да ће кретањем добити ново време и сопствени простор у свету. Затим се, разочаран светом, враћа у

⁹³ Аристотел у четвртој књизи *Физике* износи идеју да је време мера покрета.

⁹⁴ „Простор је уобичајени симбол слободе у западном свету. Простор лежи отворен; наговештава будућност и позива на делање. Са негативне стране посматрано, простор и слобода представљају претњу. Основно значење речи 'лош' је 'отворен'. Бити отворен и слободан значи бити изложен и рањив. Отворен простор нема утабане стазе и знакове поред пута. Нема утврђене шаблоне и установљено људско значење; он је као бео папир на које значење може бити наметнуто. Затворен и хуманизован простор јесте место. Поређено са простором, место је мирни центар установљених вредности.“ (Превод је наш.)

своје заштићено место у времену, али и оно бива разорено. Јунак коначно остаје заробљен у обесмишљеном простору и обесмишљеном времену. Анализирајући Августиново схватање времена, Рикер истиче: „Покрет може стати, али не и време.“ (RICOEUR 1984: 15) Из овога можемо извести закључак да покретљивост никако не утиче на проток времена, али утиче на човеков однос према времену. Стеван, на крају, највећи део свог времена проводи у једној тачки, остаје нераскидиво везан за кафану „Тимок“, јер више нема где да оде, али његово време наставља да се празни. Љубинко ће покушати да поступи на сличан начин одлазећи на море како би се опоравио од астме, а потом ће обићи и родни крај. Ни једно ни друго кретање у простору неће омогућити жељени напредак – повезивање са другим људским бићем, прелажење граница које би им потврдило да постоје. (ЕПШТЕЈН 2009: 48-49)

Граница која постоји између Љубинка и света чини се непремостивом. Он је одбојан и недопадљив. Поред тога што на туђе антипатије и провокације реагује презиром, Љубинко не може да допре ни до оних са којима би желео да оствари блиски однос. Физички је одбојан, а, уз то, не жели да се „суочи са својим ликом“, због чега никада не узима фотографије са научних симпозијума. Док се гледа у огледалу разуме да себе „не види онако како изгледа, већ каквим се замишља“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 199) Фотографије служе као доказ истине, и суочавају га са притајеним двојником. Касније ће Љубинко оно што запажа на фотографијама успети да види у огледалу. (MORIN 2005: 29-30) Он је „запрепашћен“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 199) виђеним, што нам говори да је гађење према самом себи развијено, али уместо да покуша да се помири са сопственим недостацима, што би га једино могло довести до формирања стабилног идентитета (KAUFMAN 1996: 43), Љубинко самога себе не жели да прихвати. (ERIKSON 2008: 162)

Научник је још једним физичким недостатком спречен да оствари комуникацију. Он нема глас да допре до слушаоца: „Живео је у уверењу да му

изговор поседује баршунасту боју, а глас му је крештав и досадан. Ужасава се од помисли на монотонију коју слушаоци падају неизбежно.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 199) На овај начин онемогућен је да заинтересује публику на симпозијуму све док своја излагања не запише, али ће се иста ствар догодити и када касније буде покушавао да допре до Силвије Феретић. Љубинко самога себе теши: „Својим делом а не собом, својим духом а не телом, присутан сам у животу“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 199), али таква утеха не може послужити када су у питању сфере живота које нису научне. Опстанак лажи коју самоме себи понавља директно је угрожен неочекиваним буђењем тела, изазиваним сусретом са Силвијом.

Експлозија тела – нежељено огољавање

Опсесија Силвијом развија се поступно. Једина уметност која испуњава усамљени живот Љубинка Манчића јесте музика, а Силвија је пијанисткиња коју често гледа на концертима. Фасцинација се појачава када је сретне на путу, код Везува и, неочекивано за самога себе, користи прилику да успостави контакт,⁹⁵ након чега више нема храбрости да јој се обрати. Сексуалне фантазије и необуздана потреба за мастурбацијом изазивале су прекиде у његовом научном раду и провалу стида. (KAUFMAN 1996: 63) Телесност је неконтролисано преузимала власт над Манчићем јер је, годинама потискивана, коначно избила у први план. Неспособан за остваривање праве везе са другим бићем, а и самим собом, јер би оба типа веза морала почивати на прихватању, он од Силвије бира само оно што му се допада и од тих детаља гради њен лик који ће задовољити његову потребу. За њега је музика „идентитет њене душе“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 206) јер ће јој омогућити бесмртност.

Манчић ће Силвију идеализовати и открићемо да жели да добије јавно признање, које сматра да је заслужио, како би био „достојан ње и њене божанске мисије“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 207) Радећи непрекидно да би то постигао, Манчић

⁹⁵ Ово чини само јер је измештен из свакодневних околности, чиме добија прилику да покаже друге аспекте своје личности које иначе не развија. Свако путовање може се схватити као мала екстаза у којој путник излази из себе.

код себе изазива поновне астматичне нападе и повратак болести из детињства, проводећи све време окружен хемикалијама на свом Институту за биохемију:

Једнога дана портир га је затекао у тоалету како се гуши. Лежао је на поду крај клозетске шоље. Шлиц му је био раскопчан; из смежураног уда сперма се цедила на жуте керамичке плочице са којих се дизао љути смрад на мокраћу и детерцент за рибање санитарских уређаја.

Морао је да се препусти нези лекара.

Отворили су му боловање. (ПАВЛОВИЋ 1993: 207)

Сцена у којој је затечен важна је јер је у овом стању он неизбежно постиђен и огољен пред светом. (KAUFMAN 1996: 22) Друго, јасно је да Манчић самога себе лаже идеализујући Силвију, док је његова жудња превасходно телесна. Себи говори да није тако како би се изнова у својим мислима издигао изнад нивоа просечног. Он се стиди да буде исти као други. Слично смо могли видети и код Стевана и његових реакција на „гадарије“ о којима човек, по његовом мишљењу, не би требало да говори.

Потискивање сексуалних жеља и неодређени статус жене у вези су са Љубинковим детињством, ког ће се повремено сећати. Прва женска фигура које се присећа јесте Милица, жена очевог познаника Реброње. Запамћена слика Милице, док он као дечак седи на подрумском прагу, значајна је јер открива дечију жудњу и прикривену љубомору:

Реброњина жена Милица жустрим је кретњама дугачких и витких ногу прескакала праг уносећи у подрум шерпе и вангле, а износећи кромпир, парадајз или лук. Сваки пут би га, насмешивши се само њему, помиловала по риђој коси танкој као свила. Повремено се истим корацима удаљавала до уставе не гледајући ни у ког. Отац би у тим тренуцима прекидао приповедање и са изразом неутољене жудње уздахнуо наглас, а онда запевао: У Милице, у Милице дуге трепавице – на опште увесељавање присутних.

Једино се Љубинко не би смејао.

Није се мирио са чињеницом да после мајчине смрти отац пева. (ПАВЛОВИЋ 1993: 209)

Миличино тело је живо и енергично, а он, и након протеклог времена, памти сваки његов покрет и пажњу, праћену физичком блискошћу, која је искључиво ка њему усмерена. На једном месту у *Филозофији тела* Епштејн бележи: „Друштво у којем су људи изгубили додиривање у међусобним односима, друштво у којем се поштује дистанца и владају вид и слух, подвргнуто је опасности дехуманизације.“ (ЕПШТЕЈН 2009: 32) Из овога можемо закључити да Миличин додир потврђује и његову хуманост – потврђује дечака као човека који постоји.

Ово је још јасније ако узмемо у обзир очеву грубост која је требало да малог Љубинка учини отпорним, а уместо тога га одсекла од света. У описаном тренутку, из перспективе детета, он не може себи признати сексуалну жудњу коју осећа. Он ће на оца бити бесан и то ће правдати смрћу мајке, али беспревасходно долази отуда што исту жудњу препознаје у себи и стиди је се. Батај казује да се човек удаљава од своје животињске природе тако што се од сексуалности без стида окреће сексуалности коју прати стид. (BATAILLE 1962: 31) Можда би се могло рећи да одрастање подразумева поступно освешћивање тог стида.

Годинама након овог догађаја, када Љубинкова свест и разум закораче у фазу поодмаклог осипања, он ће у млину покушати да силује тада већ остарелу Милицу. На том месту ће себи признати да осећа жељу и страх, „жељу за оним о чему је, рвући се с блудним визијама, снатрио још у детињству; страх од преобраћаја химере у голи живот“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 240) Љубинков страх од живота и оживљавања маштарије очигледан је у ранијој сцени на плажи када мастурбира уз новинску фотографију убијене барске плесачице, којој је глава прекривена јастуком. Живо тело, насупрот томе, представља проблем јер се може опирати томе да задовољи његову жељу.

Коса по којој га је Милица једном давно мазила, а колеге му се подсмевале јер је „преклапа преко ћеле“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 198), послужиће као окидач за

промене које ће га довести и до покушаја силовања и до коначног лудила. У тренутку када Манчића пратимо на море, проређена коса је на плажи ношена ветром, док је он цео гротескна и смешна појава, која у тишини посматра сопствену сенку: „С узаних рамена извијао се дуг и танак врат; на њему спечена глава слична песници из чијег су стиска проређене длаке вириле као отрцана пајалица.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 208) Гледање сенке јесте ублажени вид гледања фотографије. Чак и у том наслућивању, он је самоме себи гадан и доноси одлуку да се ошиша јер је то једино на шта може деловати: главу не може увећати, врат не може скратити. Коса је једина опција за мењање која му преостаје, али већ током шишања схвата да је тај потез био погрешан. Док седи пред огледалом код берберина, он види како му „глава блесну у свој својој наказности“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 211) Промена је нагла, тако да нема времена да фалсификује оно што у огледалу примећује и одраз измени у смеру прихватљивог, као што то иначе чини. Уместо да себе учини мање смешним и олињалим, он открива своју наказност, лишавајући се било какве заштите од света.

Док се посматра у огледалу и жали због потеза који је повукао, изненада, у том истом огледалу, угледа и Силвију. Он тада себе снажно осећа као нешто друго сред органске и неорганске материје коју је целог свог живота изучавао, али исто тако осећа и сопствено осипање, „распадање у простору и времену“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 212) Ова позиција себе као другог значајна је јер представља почетак коначног откидања од света. Он се враћа у време детињства. Његова свест постепено проговара језиком прошлости. Полази од тога што именује, на сопствену радост, гуштера онако како је то чинила стрина Живана. Зашто ово значи даље откидање од света којим је окружен? Овај језик, ван његовог родног места, нико не разуме.

У језгру те прошлости, обележене далеким, свету туђим речима, налази се мајка. Она је почетак његове астме јер се, сазнавши да јој рак изједа утробу, убила бацивши се под воз, а глава јој никада није пронађена. Чувши да јој тело

није цело, и да су главу можда пси одвукли на Циганско гробље, Љубинко је и добио први астматични напад као дечак. Централна женска фигура у његовом животу, на тај начин, остаје трајно обезглављена, сведена на разорену утробу. Са психолошке тачке гледишта, изазовно је у том контексту тумачити мастурбирање над фотографијом мртве плесачице којој се не види глава. Кидање везе између главе и тела јесте важно и за његов проблем неприхватања жене као целине – он се стиди жудње за телом, а главу, језгро туђих мисли и талента, уздиже до статуса божанског, вечито неприступачног. У вези са Љубинковим мастурбирањем на фотографију убијене певачице, требало би скренути пажњу на оно што Иван Чоловић бележи о Садовим јунацима:

Sekusalni akt za koji su Sadovi razvratni junaci sposobni zapravo je takozvani „onanistički koitus“, jednostrana radnja s partnerom ili partnerima svedenim na instrumente, stimulanse nadražaja, oruđa zadovoljstva, to jest na neku vrstu produžene ruke masturbatora. Razvratnik je zainteresovan isključivo za izvesne funkcije i za pojedine delove tela svojih partnera, bilo da su oni žrtve ili saučesnici; ne samo što ni prema kome ne oseća ni trunke nežnosti, nego on mnoge od onih koje seksualno upotrebljava i ne vidi kao cele osobe, čak ni kao fizičke celine, ili ga njihovo postojanje samo razjaruje i podstiče na zločin. U tom strahu od uplitanja partnerove osobe najdalje idu Sadovi nekrofilii, čiju nastranost ponekad probaju i njegovi glavni junaci. (ČOLOVIĆ 1990: 75-76)

Чињеница да Манчић није развратник јер није остварио своје сексуалне жеље и даље не може порећи природу тих потиснутих жеља, испољаваних кроз неконтролисано онанисање на фрагменте женскости, који у датом моменту постају центар његове пажње. Покушај да жену употреби као објекат ван сопствене маште откриће се у сусрету са Милицом. Истовремено, током ове сцене он ће ризиковати суочавање са активношћу објекта, пружање отпора које му не могу пружити жене у које продире посредством чула вида. Након што се једном у њему активира потиснути језик, Љубинко поступно активира и

потиснуте нагоне који се откривају кроз начин на који посматра предмете и појаве из свог окружења. Видевши смокву он откида и цепа плод, који „зину као надражено женско споловило“, да би потом уснама исисао „густо сок, слађи од меда“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 213) Физичка потреба за женом и женским полним органом открива се кроз перцепцију стварности која подлеже наглашеној сексуализацији.

Изненада пренаглашено осетљив на женско тело, он кришом прати нечије свлачење и сећа се сељанки из детињства које је, исто тајно, посматрао у заносу крај реке, док су му изгледале као да су „призивале богове, или дивље коње, да их опашу, оплоде или сатру“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 213) Оваква позиција тајног посматрача, воајера који жуди, а нема храбрости да приђе, својствена је Манчићу од најранијег доба. Потискивана жеља експлодираће приликом покушаја силовања Милице, али Манчић се, негујући кроз цео живота незадовољену жудњу, полако креће ка насиљу као јединој могућности коју види за долазак до жељеног циља. На овај начин он ће се искључити из цивилизованог поретка који подразумева потискивање нагона. (MARCUSE 1985: 27)

Осуда његовог покушаја од стране читаоца јесте природна реакција на насиље, али том приликом губимо из вида да Љубинков поступак није само производ његовог психичког поремећаја, већ и онога што је могао да види од малена. У поменутој сцени из дечаштва, сви окупљени мушкарци посматрају Милицу. Они је свесно претварају у објекат своје пожуде, пошто она одбија да у том односу учествује као субјекат, тиме што сваки пут одлази не „гледајући ни у ког“. Љубинко прелази корак од претварања жене у објекат визуелног посматрања, до покушаја да га трансформише у објекат којим ће задовољити свој сексуални нагон. (Упоредити: GATENS 1996: 121-122) У покушају силовања он прелази границу и настоји да жену сасвим сведе на предмет у који мушкарац, по природи ствари, самим тим што поседује пенис, може, и готово *мора*,

физички да пенетрира.⁹⁶ Зато не изненађује то што се, пре него што Љубинко насрне на Милицу, каже: „Тако је она у његовим очима престајала да буде млинарица, већ свемирска провалија у коју је неизбежно морао да се сурва.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 241) (Подвлачење је наше.)

На врхунцу своје распомамљене телесности, очекујући да уочи сасвим супротно, Љубинко одједном спази Силвију како се моли. У њему се поново јавља стид „што присуствује обреду који му се чинио интимним колико и разодевање“ и осећа како се њено „унутрашње усмерење граничило са потпуном одсутношћу из света“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 214) На овом месту, он Силвију види као непознату особу, „неко друго, страно, у себе поринуто, заувек неприступачно биће“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 215) Доживљај ње као друге поклапа се са нешто ранијим доживљајем самога себе као другог у односу на свет, али између тих другости не постоји могућност додира. Они једно другом, због тога што јесу, свеједно морају остати нешто страно, недодирљиво не-ја. Манчић ово себи неће признати, већ ће покушати да мисли усмери на могућност сусрета.

Расправљајући се са Силвијом у својим мислима он закључује да бога нема, и да постоји само „*ово, овде, сад*“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 215) Љубинко себи практично говори како постоје само тело, простор и време, полазећи од тела као основног градивног елемента. Осећајући снажно, у том моменту, присуство другог тела, он коначно живи у садашњем времену, ужива у једноставним, свакодневним поступцима, попут пражњења црева. Манчић има јасан циљ – да задржи сазнање до ког је дошао, да је његова и Силвијина стварност њихова заједничка.

Да би убедио и Силвију у то у шта је нагло поверовао, Манчић ће отићи до њене куће. Водећи разговор са њеним оцем, старац му казује, како ће се касније испоставити кључну реченицу, да ће и Љубинко поступати исто као и он када дође у „његово време“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 218) Манчић схвата да свако има своје

⁹⁶ Видети: „Rape is arguably the social practice which takes the ideological imagos of masculinity and femininity most literally, which animates these imagos most fully.“ (WALDBY 1995: 270)

време и пита се да ли се времена различитих људи икада поклапају, да ли ће он икада моћи стварност да види као тај „дотрајали stroj на рубу живљења“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 219) Већ овде јавља се пукотина у ранијој мисли, јер се доводи у питање постојање онога „сад“.

Испоставља се да свако има своје сад. Љубинко мисли како је „време за једног човека необјашњив осећај неусаглашености сопственог постојања с постојањем ствари и живих бића изван свести која живог створа једина чини човеком“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 218-219) На овом месту поново се отвара проблем границе, који ће се само продубљивати како се ближи крај Љубинкове приче. Свет споља и свет унутра се одвајају без могућности да их икако помири. Главни циљ његовог испитивања границе између живог и неживог света, о чему ће на крају у писму, на које не добија одговор, говорити Силвији,⁹⁷ у основи јесте покушај да до тог помирења дође – да се граница премости.

Још једном скрећемо пажњу на значајно Епштејново запажање: „Постојати у свету значи граничити се са светом, односно истовремено бити у свету и бити изнад њега. Управо у тој граничности, у поштовању и опрезном пресецању границе између себе и света јесте и основ разборитости [...]“ (ЕПШТЕЈН 2009: 48) Манчић не успева да остане разборит, нити да одреди границу, па самим тим ни тачку пресека. Једино што је живо за њега јесте унутрашњи свет, и он зна да га ситница дели од свега другог, што је мртво јер је друго, али не успева да разреши загонетку: „*Трагам за 'међупростором'. За пукотином у овој на изглед савршеној божанској архитектоници живота и смрти. Јер свако, ко се суочио са бесмртношћу, зна да пукотина постоји; треба је само доказати*“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 244-245) Манчић не открива

⁹⁷ Овим је онемогућено успостављање дијалога, чиме се укида и могућност живота језика, па самим тим и мисли за Манчића. Његов глас, на који нико не реагује, поступно умире у њему: „Jezik živi samo u dijaloškom kontaktu onih koji se njime koriste. Dijaloški kontakt i jeste prava sfera života jezika.“ (БАХТИН 2000: 172)

међупросторе, јер су то простори блискости са другим, коју он не остварује, већ се само затвара у свој унутрашњи свет.

Асоцијације на женски полни орган настављају се и током посете Силвији, која се завршава тако што случајно проналазе одбачено дете, чиме он неповратно губи њену на кратко задобијену пажњу. Пре тога, њега кућа у којој су подсећа га на материцу, што је сличност коју уочава тек пошто девојци исприча своју животну причу, изазван њеним лицем које га подсети на „давно ишчезлу тиху и предану мајчину бригу“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 222) Из овога се недвосмислено открива да Манчић трага за изгубљеном мајчинском нежношћу, која се стапа са наглашеном сексуалном жељом, због чега се и стиди. Жену чије тело изазива у њему сексуалне жеље, иако то покушава да негира, усмеравајући се на њену уметничку страну, у свести повезује са мајком и материцом.

Џудит Батлер истиче: „The classical association of femininity with materiality can be traced to a set of etymologies which link matter with *mater* and *matrix* (or the womb) and, hence, with a problematic of reproduction.“⁹⁸ (BUTLER 1993: 32) Ово стапање материјалности/телесности и материце/мајчинства постаће очигледно пред крај романа, након сусрета са Милицом. Кроз исповест Силвији, откривамо да је према Љубинку отац био суров како би га очврсно и излечио од астме, оправдавајући своју суровост тиме што мора поништити ефекте тога што га је мајка „размазила“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 223) Контролисана астма се код Љубинка поново јавља тек пошто кулминира потреба за женским присуством и додиром. Жеља за нежношћу тако постаје простор рањивости.

Потреба за женом и веза свих жена са којима је покушао да се додирне, јасна је и кроз касније присећање на мајку и њихову изгубљену блискост, о чему неће говорити Силвији. Прво се сећа како су он и мајка одлазили на спавање, и легали „на исту постељу“. Та слика се трансформише, преклапа са новом сликом,

⁹⁸ „Класично повезивање женскости са материјалношћу може бити испраћено све до етимолошког везивања материје са *матером* и *матриksom* (или утробом), и, према томе, са проблематиком репродукције.“ (Превод је наш.)

јер он поред себе види Милицу, „у њеној дивљој наготи“, да би се потом, након новог претапања, издвојила коначна слика Силвијиног „зачуђеног ока“, што ће га и навести да јој напише раније поменуто писмо. (ПАВЛОВИЋ 1993: 243)

Свестан да се током свог говора затрпао у прошлости, одмотавајући успомене, што је знак старости, Манчић изговара „Пред нама је читав живот“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 225), желећи на тај начин да себе и њу повеже у будућности. Он жели да јој објасни своје мисли, при њему закрешти „мислећи да му глас постаје продоран као јерихонска труба“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 225) Није свестан да јој је досадан и да себе погрешно вреднује у датом моменту, али изненада схвата да га она не разуме. Коначан проналазак одбаченог детета, које бива уплетено у њихову животну причу, тачније његову исповест у којој покушава да добије пажњу, разумевање и нежност, кида сваку везу са девојком. Она пажњу инстинктивно посвећује новорођенчету, а њему је тако још једном ускраћена мајчинска нежност за којом жуди. У његовом ранијем односу са мајком било је нечега што би се могло одредити као еротско, али је, да би било друштвено (и индивидуално) прихваћено трансформисано у нежност: „Nježnost se stvara iz suzdržavanja — suzdržavanja koje je prvo n a m e t n u o prvobitni otac.“ (MARCUSE 1985: 75) Самим тим, када од Силвије очекује нежност, он истовремено прећутно очекује и задовољење еротских жеља.

Пре мастурбације у ували, чије му дно сада личи на карлицу, Љубинко ће се поново сетити речи стрина Живане. Овим језиком прошлости говориће и касније у Институту, сам са собом, проклињући своје колеге са којима се не разуме. Потпуни распад језика значи и коначно повлачање у унутрашњи живот, у сопствено време што ће се и догодити на крају, када Љубинко сасвим потоне у лудило. Прво о чему Љубинко губи појам јесте време. Када изнова долази у Силвијину кућу њен отац га тера говорећи да је она отишла пре месец дана, а у болници где борави чудно га посматрају. Као читаоци блиски Љубинковој

перспективи, ми нисмо сигурни шта се уопште десило и када јер живимо у његовом времену.

Коначни слом Манчићевог света јавиће се пошто не добије очекивану награду. Он са тим постаје свестан да никада неће бити познат људима, чиме се кида и последња могућност успостављања везе са спољашњим светом. Тиме он губи свој сан о могућности самоостварења кроз свој позив. (KAUFMAN 1996: 51) Пошто престаје да постоји било шта на шта би могао усмерити пажњу, Манчић у глави чује само буку и осим ње „никакав други звук, нити глас“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 251) Последње гледање у огледало открива му „зборано лице на прагу старости“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 251) Старост означава пораз који није успео да избегне. Ако пратимо наведена огледања, прво је оно у коме измишља себе (а да то и зна), затим следи откривање сопствене наказности и губљење заштите, и, на самом крају, сагледавање оронулости и пораза. Он више не може себе слагати, а живот са сазнањем не може да поднесе. Отуда долази финално повлачење:

Али он више није у стању да опажа спољашњи свет. Лебди у просторствима чије обресе види само он. Ако и јесте у покрету, он кретања, сасвим препуштен унутрашњем разарању, више није свестан. (ПАВЛОВИЋ 1993: 251)

Укидање спољашњег света значи потонуће у лудило јер више нема свести о садашњости. Манчић је раније, као што смо навели, мислио како само свест чини човека човеком. У њему се стварност дезинтегрише, пред собом види стрину Живану и чича Стојана, и жели да оде на Зјапину да се окупа. Потребу за очишћењем у родном месту у коме је проводио своје детињство, тајно жудећи за женама које није имао, а виђао их је на реци, морамо повезати са симболиком воде. Мирјана Детелић у студији *Митски простор и епика* бележи:

Као праматерија (јаје света), вода је извор свега постојећег из којег се, под дејством врховног божанства рађају облици уређеног космоса, али је – као водени хаос оличен у чудовишту (аждаја, змај) – истовремено и

средство, архетип смрти и уништења (потоп). Овај је парадокс суштина амбивалентне природе воде[...] (ДЕТЕЛИЋ 1992: 88)

Оно што Љубинко види као своје купање на Зјапини заправо је поплавлјивање сопственог стана. Вода ће, као што сазнајемо, процурити на доњи спрат, право на леш Розалије Шарац, Тедијеве и Павлове мајке. Сцена је морбидна јер означава двоструко потонуће, прелазак преко границе. Са једне стране, Љубинко прелази границу разума, док, са друге, Розалија прелази границу живота. На том месту се суочавамо са немогућношћу преношења искуства. Леш не може да говори; Љубинкове речи не могу бити схваћене. На страни живота остају младићи који ће у потопљеном стану пронаћи Манчића:

Из воде му вири само лице – мршаво, ружно, посуто пегама. Руке, обрасле риђим маљама, такође су подигнуте изнад воде; њима стиска гумено црево чији снажан млаз усмерава на кревет, шифоњер и зидове. Из воде, ујезерене тридесетак центиметара изнад паркета, провирује и његово набрекло споловило. (ПАВЛОВИЋ 1993: 254)

Потреба да се окупа у Зјапини, реци свог детињства, могла би се тумачити као жеља да буде очишћен од свега сувишног, да спере са себе живот и буде поново рођен. Уз то, потреба за боравком у води може се повезати са жељом за боравком у материци.⁹⁹ Из Манчића проваљује заумни језик који је мешавина различитих фрагмената мисли и траума из живота, које га дезинтегришу (MARVEN 2005: 45). Овај неубличени језик представља необјашњиви хаос, који нико од присутних није могао да схвати. Онај ко те речи може да разуме јесте читалац јер је упознат са пореклом и околностима настанка сваког од фрагмената, тј. има у виду целину из које су они истргнути.

⁹⁹ Исто се догађа и у роману *Задах тела*, само се тамо ова потреба задовољава у сну, у коме је присутна и жена која је предмет жудње јунака. Упоредити са нашим тумачењем тог дела: „Конечно, за нас је најбитније тумачење према коме боравак у води у сну означава потребу за боравком у материци. (FROJD 1969: 53) Ово треба довести у везу са оним што бележи Ериксон: 'Pri рођењу беба напушта хемијску размену материце, менјајући је за систем социјалне размене свог друштва, где њени растући капацитети nailаже на могућности и ограничења културе.' (ERIKSON 2008: 67) Боривојева подсвесна жеља да се врати у материцу, ако објединимо оба запажања, значи жељу за сигурношћу и поништењем дотадашњег живота, његову потребу за брисањем социјалног контекста у коме је принуђен да игра одређену улогу коју је усвојио.“

Сексуална жеља остаје и буквално на површини, кроз „набрекло споловило“, као што на површини остаје и Манчићево лице, па са њим и уста која избацују привидно бесмислену гомилу речи. Сцена привлачи пажњу јер приказује човека сведеног на емоцију и полност. Лицем саопштавамо другим људима своје емоције, полни орган, у случају мушкарца, открива жеље. Јунак остаје недоречен у потреби да се изрази и са неким подели себе. И гласом, баш као и фалусом, он жели да изађе ван граница сопственог тела. (SCARRY 1985:33) Љубинко је претворен у огољено испољавање потраге за комуникацијом, било вербалном било сексуалном.

Он за посматраче постаје на свим нивоима гротескна фигура, чиме се траума коју је доживљавао изнутра оспољава. (MARVEN 2005: 49) Разорен лудилом које за њих нема смисла, Манчић је другима потпуно туђ. (КАЈЗЕР 2004: 99) Све што би могло успоставити везу изеђу фрагмената и допустити сагледавање некаквог смисла је потопљено. Последње што од Манчића чујемо јесте: „У ЊЕГОВОМ САМ ВРЕМЕНУ“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 255) Ова реченица односи се на Силвијиног оца и могла би значити, посебно ако имамо у виду и гледање у огледало у коме је схватио да старост долази – ја сам неко други, ја сам сад старац, сад сам и ја „дотрајали строј на рубу живљења“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 219)

Свесне самообмане или илузије о нежности

Манчићеве речи нико није могао да разуме, али онај у коме оне најдуже одзвањају јесте Павле Шарац, Тедијев брат близанац. Пошто је доведен у непосредну физичку близину већ уништеног Љубинка Манчића, Павле постаје јунак којег пратимо. Овога пута није битно само то да он Манчића види, као што то чини и Стеван, већ да га и чује. Павле не може да избаци из себе провалу звука туђег унутрашњег живота, који, притом, не може да схвати. Он осећа загонетност речи и не може их утишати јер је и његов унутрашњи живот изразито интезиван.

Са Павлом смо се на кратко сусрели пратећи потрагу Стевана Арсенијевића за Тедијем и одмах тада Стеван је приметио, будећи се из сна, да овај младић, иако личи на Тедија, није Теди. Након што ћемо се посветити Павлу, разумећемо да разлике нису само физичке. Павле и Тадија ни по чему нису слични иако су близанци. Тедијева површност и извештаченост, која се открива већ у избору надимка, као и лакоћа са којом се креће кроз простор да би отерао досаду, Павлу су апсолутно стране.

Павле се задесио у Врановцу пратећи брата, остао је дуже јер бива фасциниран Петром Баљком. Жеља да буде близу човека који га привлачи јер поседује све особине, попут харизматичности, сналажљивости и авантуристичког духа, које сам Павле нема, довешће га касније у ситуацију да буде животно угрожен. Но, пре тога, треба скренути пажњу на то да Павле, баш као и Манчић, чује унутрашње звукове. За њега, то је звук мелодије коју покушава да искомпонује. Павле је талентован, али он нема наступ музичара, због чега своју идеју не може да пренесе другима; наступ има Баљак, иако он не поседује Павлов таленат.

Рекли смо, још раније, да је Павле анхрон и да је идеалиста. Његово време заправо никад није ни постојало, он живи у свету поезије. Павле са собом носи *Антологију модерног светског песништва* и жуди за чистотом, којој стварни живот не допушта да постоји нетакнута. Он је изразито близак Стевану, личи на њега по идеалистичком погледу на свет, али и по потреби да други постоји неукаљан како би га он могао волети. Стеван би можда у овом младићу могао наћи блискост за којом жуди (као Тадијин близанац и он би му могао заменити сина), али до те блискости не долази. Стеван у њему препознаје само не-оно-што-се-тражи. За разлику од Стевана, Павле не може да пронађе однос који ће идеализовати и у који ће моћи да верује, иако за тим трага. Он је верзија Стевана, који се разочарао и пре него што су се највеће илузије срушиле. Поштеђен највећег разочарања које би директно означило урушавање свега у

шта је веровао, Павле је отворен ка могућности да се стално изнова разочарава, потпуно свестан да се ситуација у готово идентичном облику понавља.

Са Баљком којег Павле, потпуно заборављен и скрајнут, чека, појављује се плавокоса девојка, коју је Павле раније срео у кафани „Шуматовац“. Док девојка улази у лифт са Баљком, Павле од сниматеља Деверића слуша причу о возу заглављеном у снегу, која треба да послужи као упозорење да не крећу на пут јер се спрема снежна олуја. Девојка која привлачи Павлову пажњу, јесте – како сазнаје од сниматеља, који му прича њену животну причу, јер је зна од малена и још га, како каже, зове „чико“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 264) – жена која по сваку цену жели да буде славна. Једино што она поседује јесте шарм, који долази из њених очију, а поред тога нема никаквог талента; зато се од најраније младости везује за успешне мушкарце.

Пошто Павле, девојка и Баљак уђу у аутомобил како би све троје, упркос временским околностима, заједно наставили пут, она у Павлу изазива гађење јер трепће и бацајује косу. Ова Павлова реакција на флертовање блиска је Стевановом реаговању на извештаченост. Након што Баљак девојку вређа, а Павле би исто желео да учини јер је у основи његовог гађења стид (девојка га привлачи, узнемирава га њено кокетирање, али он сам не сме да узврати) (KAUFMAN 1996: 21), она не одговара, „руке стиска коленима као да их скрива“, седи „збуњена“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 270) због чега и Павле и Баљак осете нелагодност и почну да звижде. Звиждање треба да отера ћутање, и један је од облика раније поменуте реакције тела на стид, тј. непријатност. Њиме човек покушава да се искључи из нежељене ситуације, тиме што ће је изменити. Али, уместо да му отера непријатност због околности у којима се задесио, звиждање Павла убрзо премешта у простор унутрашње непријатности, пошто он долази до мисли о својој зависти:

Очајан је што није у стању да сам оствари каријеру музичара иако је довитљивији од Баљка. Завиди му на допадљивости, као што је читавог

живота завидео и свом брату, и то осећање опет га испуњава горким незадовољством самим собом, па престаје да звижди. Склупчан је у себи као јеж [...] (ПАВЛОВИЋ 1993: 270)

Он се у себе затвара, а споља гради заштиту. Оно што воли код Баљка, што га је очарало, истовремено је и оно што код њега мрзи. Павле за тим особинама жуди, али је свестан да никада неће развити себе до те тачке да живи с лакоћом својственом Баљку и Тедију.

Из осећања издвојености, и из супротстављања себе Баљку, Павле утеху проналази у девојци, па закључује: „Неспокојна је као и он. И по том скамењеном немиру девојка му се чини запањујуће слична. И то га збуњује.“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 270) Девојка му вероватно није слична, али је Павлу потребно да сличност уочи, да је учита, иако је нема. У покушају да себе умири нечим у шта јесте сигуран, он понавља звук песме коју је раније осмислио, како би га запамтио. Он осећа како звук „јесте срж сржи свега што га чини особеним и *другачијим* од осталих. И што представља основни смисао његовог постојања“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 271) Павле има осећај да је „*другачији*“, слично као што је и Љубинко за себе имао осећај да је нешто друго у односу на све. Гласови и речи које на крају Манчић понавља јесу оспољен његов унутрашњи звук, сведочанство потребе да се излије у свет. Павле ове звукове није могао да избаци из главе; не јер им зна значење већ јер у њима интуитивно препознаје *другачијост* у којој се проналази.

У тренутку када претрпе несрећу на снегу, док су угрожени и док је девојка још увек заробљена у колима, Павле је посматра и размишља уместо да дела:

Чак и мицање згрчених усана, и крици које у улуји не може да чује, као да су последње искре људског страха и беспомоћности, оне панике пред непоновљивошћу трајања у коме је човек изједначен с било којим живим бићем, али, за разлику од других што само вегетирају, још је и свестан те неразумне и неразумљиве једнакости. (ПАВЛОВИЋ 1993: 273)

Посматрајући њен страх, он размишља о људском страху пред смрћу, али у конкретном случају не предузима ништа. Девојку избавља Баљак. Као и сви пасивни мислиоци, Павле је онеспособљен да дела. Као и сви пасивни мислиоци, он зна да ће Баљак осмислити како да преживе док он сам размишља о танкој граници између живота и смрти. Он оправдава своју пасивност и Баљкову предузимљивост тако што истиче сопствену слабост и заштићеност у детињству, маштајући о свом идеалном прстору са пијанином, прозором што гледа на Калемегдан и великом библиотеком. Он жуди за затвореним, ушушканим и заштићеним светом. За Баљка закључује да је због начина на који је одрастао јак, авантуриста и сналажљив. Павле жели себе да убеди како је ситуација таква каква јесте и како нема избора осим да је прихвати. Он, који је претходно непомичан посматрао девојку заробљену у аутомобилу, изненада трчи назад ка том истом аутомобилу и кроз разбијено окно вади „кожну торбу са тоалетним прибором, пиџамом, нотном свеском и књигама“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 275) У тренутку када му је живот угрожен јер су изложени снегу и могућности смрзавања, Павле изнад свега ставља удобност и своје свакодневне навике.

Пошто их Баљак организује, и успевају да пронађу планинарски дом, Павле се одваја од Мери, Баљка и сељака који у дому живи и поји их куваном ракијом како би их угрејао. Они чине засебну целину, Павле и даље постоји за себе. Разлог је једноставан: Павле готово да није проживео исту ситуацију са својим сапутницима. Они су покушавали да преживе, он је размишљао о животу. Моменат када је покидао сваку могућу везу са њима јесте када се вратио по своју торбу. Када је коначно безбедан, Павлова главна жеља је да опере зубе. Мери и Баљак за то време пију и славе живот који су сачували.

Павле осећа своју издвојеност, он је разочаран јер нико не примећује када се удаљава, разочаран је и јер девојка није уздигнута до „надживотних сфера“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 279) и тамо спојена са њим. Оно чега није свестан јесте да је,

док је посматрао људски живот као општу категорију у тренуцима њене заробљености у колима, Баљак спасавао њен конкретни живот и да, самим тим, она са њим осећа већу повезаност. Пошто се издвојио у другу собу и гледа кроз одшкринута врата, чиме се потврђује да је *воајеризам потврда самоће*. (PAVLOVIĆ 2001: 107) Осамљен, Павле облачи пижаму и узима своју нотну свеску. Њему је потребна удобност и цивилизованост и од тога не жели ни по коју цену да одустане.¹⁰⁰ Он не жели да се мења, већ захтева да се живот њему прилагоди и да се маштарије остваре.

Док кришом посматра оргије које отпочињу у суседној соби, он се пита да ли је оно што види стварно или не. Последња слика са којом смо суочени јесте она у којој Мери, након оралног секса, облизује Баљкову сперму „као сладолед“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 283) Девојка је од самог почетка исмевана, али она допушта да остане у позицији објекта. Баљак са њом ради шта жели – прво јој се руга, онда је употребљава као сексуалну играчку за себе и непознатог човека, да би је на крају као непотребну, искоришћену ствар послао кући – а она се препушта. (Упоредити: BATAILLE 1962: 131) Ујутру, Павле опет сумња у све што је видео, она му сада изгледа као девојче, „још сањива, спрема се за школу“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 284) Начин на који Павле види Мери говори о његовој потреби за неукаљаном чистотом. У јутарњој светлости се „купају као у плодовој води заједничке материце“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 284), а он не осећа са њима више ништа заједничко. Батај на једном месту бележи: „A man who finds himself among others is irritated because he does not know why he is not one of the others.“ (BATAILLE 1985: 6) Павле осећа гађење према њима јер препознаје дистанцу која постоји зато што он не сме, попут њих, прећи границу. Он остаје да посматра њихова стапања и претварање жене, која на ту игру пристаје, у објекат. Ипак, упркос томе, они су везани јер су део исте материце, истог простора.

¹⁰⁰ Павле је представник онога што Павловић одређује као кристалну цивилизацију којој је својствена опсесија организацијом и хигијеном: „Ако постоји страх од прљавштине, ако се робује култу телесне чистоће – илузији вечног трајања, знај да си усред лучења кристалне вечности.“ (ПАВЛОВИЋ – МИЛАНОВИЋ-ЗЕКОВИЋ 1992: 97)

Павле остаје згађен над Мери, све до тренутка док му у возу не падне успавана на раме, а он је спушта на крило. Уживајући у тежини њеног тела „у том детињем положају умотаног у пелену неуништиве чедности“, он почиње да јој мази врат и косу, осећајући у себи пробуђену нежност, након чега наставља да чита поезију „блажен, сабран и прочишћен“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 288) Све ово се у Павлу активира физичким додиром са женом коју је претходне вечери посматрао као себи туђу.¹⁰¹ Као и Манчићеве измаштане жене, и Павлова поспана је идеалан простор за фантазирање.

Павле настоји да из сексуалности избрише све оно што он сматра за гадно, чиме и он трансформише Мери у објекат који ће задовољити његове потребе, одвајајући оне њене делове који томе доприносе (слабост, успаваност, чедност), али то чини без њеног знања, пристанка и свесне активности. Елизабет Грос, на Делезовом трагу, износи идеју да сексуалну, као и сваку жељу, треба посматрати не као покушај да се дође до неке изгубљене целине (то је оно о чему Павле машта када девојка леже на њега па он осећа како је „сабран“) већ практично остварење жеље:

Sexuality and desire, then, are not fantasies, wishes, hopes, aspirations (although no doubt these are some of its components) but are energies, impulses, actions, movements, practices, moments, pulses of feeling. The sites most intensely invested in desire always occur at a conjunction, an interruption, a point of machinic connection, always surface effects, between one thing and another—between a hand and a breast, a tongue and a cunt, a mouth and food, a nose and a rose. In order to understand this notion, we have to abandon our habitual understanding of entities as the integrated totality, and instead focus on the elements, the parts, outside of their integration or organisation, to look beyond the organism to the organs that compose it.¹⁰² (GROSZ 1995: 182)

¹⁰¹ Упоредити са: „У додиру постоји та веродостојност присуства, топлина заједништва, која се не може осетити никаквим другим чулним органом.“ (ЕПШТЕЈН 2009: 42) (Подвлачење је наше.)

¹⁰² „Сексуалност и жеља, према томе, нису фантазије, жеље, надања, тежње (иако без сумње ово јесу неке од њихових компоненти) већ енергије, импулси, акције, покрети, делања, моменти, пулсирање осећаја. Простори која се највише улажу у жељу увек настају на споју, прекиду, тачки машинске везе, увек се на њима оспољава делање између једне и друге ствари – између руке и дојке, језика и стиднице, уста и хране, носа и руже. Како би се разумела ова мисао, морамо

За разлику од Манчића, Павле нема довољно година да његове потиснуте сексуалне жеље експлодирају. Елемент који недостаје Манчићу, ако га посматрамо у светлу схватања Гросове, јесте сагласност другог током покушаја сопственог задовољења. Чак иако циљ секса није остваривање савреног склада, мора постојати узајамност и пристанак на додир који изазива реакције. Павле је још довољно млад да поетизује сваку емоцију и жуди за прочишћењем, услед чега још увек не напада сексуалне границе туђег тела. Међутим, он својим маштањем о девојчиној чистоти није прешао никакву стварну границу, узајамности нема јер нема ни делања, што се потврђује тиме што га Мерсиха по доласку у Београд оставља.

Сазнавши да је Баљак погинуо, Павле се посвећује фалсификовању својих успомена. Он брише бес, згађеност и разочараност и тоне у очајање, као да се ништа од онога што је за њега срушило Баљка и од њега га одвојило није ни десило. Он чак пориче да је Баљак мртав, тражи кривца, чини све оно што би блиски људи учинили да изгубе неког себи драгог. При случајном сусрету са Мерсихом, зближава их вест о Баљковој смрти.

За њега се први пут мења доживљај простора, тела и времена у смеру онога за чиме је жудео. Простор је измењен, има осећај као да лебди или је у сну, сумња у чула, осећа да нежност која се у њему јавила током путовања „сада прожима и њу“ и коначно док „ходају загрљени“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 300), он није сигуран да ли време уопште протиче. У тренутку песничке омађијаности, изненада га ножем напада сниматељ Деверић, а девојка га брани и бежи. Док се све то одвија, Павле се не креће, остаје непомичан, а да не зна зашто. Павле се и даље пита, чак и када је његов живот замало нестао, жели да зна – зашто. Он доследно остаје оно што јесте – човек који мора да схвати, а без тога нема

напустити своје уобичајено разумевање ентитета као целовитих тоталитета, и уместо тога се морамо фокусирати на елементе, делове изван њихове интеграције или организације, морамо гледати иза организма ка органима који га граде.“ (Превод је наш.)

помака. У тој ситуацији га и напуштамо. То је његова позиција безизлаза – увек ће се питати зашто, уместо да живи.

„Кад-тад живот мора да врисне!“

Простор којег Павле није свестан и поетизује га јер се по њему креће са Мери, јесте онај код кафане „Тимок“, поред трамвајских шина. На самом крају радња се враћа на почетак. Драгоман и Будимир су испратили дешавања кроз крике и бекство девојке и на њих нису одреаговали. Будимир за њу примећује: „Као моја Лана“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 302), мислећи на своју жену, а онда приповеда своју историју, овога пута фокусиран не на породичну историју, већ на свој брачни живот. Будимир види само прошлост, ка којој је усмерено његово „унутрашње око“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 303)

Прича о Лани је кратка прича о љубави, посесивности и неверству. Он не може да се отресе те мисли. Лана га је преварила, он за то зна. Љубавник ју је, као наставницу цртања којој је потребна афирмација, убедио да уме да црта, у шта ју је и он убеђивао некада давно док је покушавао да је заведе. Она крије своје креације у ковчег тражећи право да има „свој живот“, он је „обио сандук, отворио га, шкработине побацао, а сандук, ево, донео овамо...“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 309) Старац је очигледно проблем желео да реши и поново успостави контролу отимајући жени њен живот.

Мистерија доношења сандука у кафану „Тимок“ ту је решена. Објашњена је и Будиминова потреба да се исповеда и пијан понавља своју исповест. Објашњено је зашто жели да у том ковчегу буде сахрањен. У њега може бити положен само његов сопствени живот. По изласку из кафане, он на улици пресреће Мери, грди је и коначно када му она одговори да се не меша, удара јој шамар. Очигледно да је овде пресудила жеља да казни „своју Лану“ са којом је одмах упоредио девојку. Свирач Миле Паганин одводи старца и изнова слуша

његову исповест, тонући повремено у сан, а на крају узвикује: „Кад-тад живот мора да врисне!“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 312)

Овај узвик значи да сви наметнути оквири на крају пуцају, да ћутање и трпљење мора бити прекинуто, човек може да потискује, може да се обуздава, али ће на крају живот у њему неминовно експлодирати, јер не може трајати пригушен. Живот мора да врисне онда када се човек поново роди пошто за то буде време.

Причу ће затворити Драгоман, пословођа кафане "Тимок", коме крик Циганина „не да мира читав дан“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 312), слично као што ни Павлу нису дале мира Љубинкове речи. Драгоман стоји на самом оквиру приче, као оснивач кафане у којој се окупљају они који жуде за изгубљеним завичајем. Заслужан је за формирање омотача носталгије као оквирне приче. Другачије речено – захваљујући њему, на ободу приче се задржава носталгија за, највећим делом измишљеном, прошлосту. Оваква прошлост која је конструкција, фантазија заснована на могућим виђењима догађаја, а не на стварности збивања у себи садржи уметнички потенцијал. Сећање постаје чин стварања. Лотман и Цивјан кажу: „Stvarajući 'moguće sveteve' film upoznaje stvarni svet.“ (LOTMAN – CIVJAN 2014: 47) Исто се може рећи и за било коју другу уметност. Када се суочавамо са различитим перспективама, а да, притом, постоји приповедач који нам причу обједињује, ми видимо „могуће светове“. У свим тим могућностима спознајемо један стварни свет у чијем језгру је човек који лаже и мучи себе причама које саме себи прича.

Како о Драгоману најмање сазнајемо, јер му је најмање простора и уступљено, он остаје енигма. Готово да и не проговара. Међутим, његова сећања, као и сећања осталих јунака, чине да прошлост постаје део садашњости јер се са њом води дијалог. (Упоредити: RICOEUR 1984: 70) У завршном делу романа, када му је пажња на кратко посвећена, Драгоман прати своју жену кроз тржни центар. Безвољан је и у мислима удаљен од ње, занесен размишљањем о

мотоциклима, које успутно види у некој од радњи. Мотоцикли му мисао усмеравају ка пријатељу из детињства, њиховим заједничким фантазијама да на мотоциклима „јуре пространствима дуж Тимока“ и буду слободни, остављајући за собом „обамрли живот“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 313) Он помишља на зид смрти, присећајући га се као окидача ових фантазија. Може се наслутити да би возња за њих представљала крик и буђење живота.

Њихове жеље се не остварују, а пријатељ му убрзо гине у несрећи на мотоциклу. Драгоман нема жуђену слободу, он је покорен и покоран својој жени. Када у тоалету, одмах након што мора да оправда своје застајање код мотоцикла, иако уместо оправдавања пре исказује „чежњу за нечим далеким и неповратно прошлим“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 313), случајно затиче двојицу радника у хомосексуалном грчу, он свој шок прећути. Међутим ова сцена, искомбинована са узвиком „Кад-тад живот мора да врисне“ и даље му се понавља у мислима. Касније током ноћи, након што жена одбија да са њим има однос, Драгоман одлази у купатило да се ослободи терета ерекције. У том тренутку схвата да пред својим очима види сцену из тоалета у тржном центру и, суочава се „чак ни са целим призором, већ само једним јединим детаљем: напетом, жилавом мишицом дуж мушког стегна које му се, местимично обрасло црном длаком, чини посуто лишајима“. (ПАВЛОВИЋ 1993: 315) Слика која га узбуђује јесте хомосексуална, као што је вероватно и његова жудња за изгубљеним пријатељем са којим се чинило да је слобода достижна.

На овај начин, Живојин Павловић *Зид смрти* уоквирује не само носталгијом за прошлошћу, већ и потиснутим сексуалним фантазијама које су доследно прожимале цео роман. Кратке слике које искрсавају у свести различитих јунака у тренуцима сексуалне надражености, говоре о томе да се они боре са сопственим недозвољеним жељама. Сви они осећају пред собом стид и гађење. Неки, попут Павла, још увек ова осећања пројектују на друге, настојећи да себе убеду у сопствену чистоту и жудњу за тим да и други буду чисти. Сви

јунаци су пасивни војери који потајно уживају у ономе што посматрају, домаштавајући недовршене фрагменте слике. Они уживају у томе што улазе у улогу „свесног посматрача“ (KRACAUER 1992: 258), верујући да се тако не излажу ризику да погреше, али ипак то чине.

Гледање "гадарија", како би их Стеван назвао, није својствено само јунацима, већ и нама, читаоцима, који јунаке пратимо, а ипак не окрећемо главу. Нешто нам се у ономе што видимо, и свесно кажемо видимо, јер су менталне слике које Павловић ствара изразито интензивне и филмичне, макар било мучно и перверзно,¹⁰³ ипак допада. Нешто нам држи пажњу у тим кратким и брзим сликама које секу одређени надражаји и коментари о стиду и гађењу. Ово нас враћа на почетак и поменуто „грешке у компоновању“. Павловић на једном месту казује:

Prema tome, govoriti o savršenstvu jednog dela, o njegovom 'umetničkom skladu', o odnosu pojedinih delova prema celini, o zaokruženosti i apsolutnoj harmoniji, čini se u novoj svetlosti potpuno bez smisla, jer se mimoilazi bitna osobina umetničkog dela – sposobnost da aktivira odgovarajuće mnogoslojne praslukovne vibracije u uživaocu i tako uspostavi strujno kolo koje je nesvodivo pod potpunu vladavinu razuma. (PAVLOVIĆ 1982 : 101)

Тачно одредити „нешто“ што у нама изазива „вибрације“ значило би ући у просторе потиснутог, нагонског, анималног, онога што би Фројд одредио као ид, а то већ није предмет овог рада. Извесно је да постоји „нешто“ и да оно бива надражено.

Требало би се, на овом месту, сетити кључне сцене из филма *Funny games* Михаела Ханекеа. Након присуствовања садистичким призорима у којима смо изазвани да домаштавамо велики део онога што је намерно остављено да се не види, један од мучитеља разбија филмску илузију директним обраћањем камери. Он публику, у том тренутку сигурно згрожену виђеним, тестира

¹⁰³ Обратити пажњу на то да у првом тому своје *Историје сексуалности* Фуко износи запажање да је једна од основних карактеристика модерног доба изразита перверзност. (FOUCAULT 1978: 48)

казујући како је оно што виде само филм, који могу у сваком моменту да премотају, након чега ће опет бити као да се ништа није десило. Али готово нико не жели да се опет ништа не догоди. Човек, типични представник публике, ипак не престаје да гледа иако зна да неће открити никакву *лепоту која ће спасити свет*, остаће за својим екраном, као што ће остати прикован за *Зид смрти*, погледа необјашњиво везаног за "гадарије" које ће домаштавати, уз стид и гађење над собом, а да то никоме неће признати.

ПРОСТОР

Постојати у свету значи граничити се са светом, односно истовремено бити у свету и бити изван њега. Управо у тој граничности, у поштовању и опрезном пресецању граница између себе и света јесте и основ разборитости, а он је у спрези са финоћом додиром, односно с умећем разграничавања себе од света. (ЕПШТЕЈН 2009: 48)

I

ПРОЗНИ ПРОСТОР

ПРОСТОР, ВРЕМЕ И ТЕЛО У РОМАНУ *ЛУТКЕ НА БУЊИШТУ*

Тело у простор-времену

Када настојимо да размишљамо о времену и простору, ми заправо размишљамо о телу у простору и времену. (LEFEBVRE 1991: 12) Математичари би рекли да су у стању да време и простор теоретски кидају на две одвојене компоненте, али ми се у овом раду не бавимо теоријама природних наука већ усвајамо поимање света које би просечном појединцу било блиско и са те би се позиције могло одредити као здраворазумско. Ако кажемо да времена и простора за нас нема без тела, то имплицира да увек постоји замишљено тело-посматрач или тело-актер на основу кога ми перципирамо простор и време. (Упоредити: GROSZ 1995: 92-93)

Простор се доживљава преко чула и, самим тим, простор је у директној вези са нашим физичким телом. Када Фуко каже да је модерно доба пре епоха простора него времена он мисли на нашу утопљеност у раштрканост, напоредно постојање појава које више немају заједнички центар (FUKO 2005: 29) Ми се, у покушају да доживимо свет око себе, фокусирамо на сопствене чулне утиске који су фрагментарни. Не можемо замислити компактну реалност јер је за нас, модерне људе, *читав свемир распрснут*: „Sve oko nas izgleda kao eksplozija koja nm se zbog naše sićušnosti produžuje pred čulima.“ (BOGDANOVIĆ 1976: 74) Ако су наша чула *довољно* стимулирана повероваћемо да је простор у коме се налазимо *реалан*. Граница довољности је индивидуална и појединац је утврђује кроз своје постојање – сам ће бити у стању да препозна одступања у односу на уобичајену стимулацију чула на коју је навикао. У тренутку одударања од уобичајеног, његова сумња може се развијати у два смера.

Први се односи на сумњу у перципирано. Појединац ће се наћи у дилеми да ли је оно што га окружује реалност (какав је случај у неким сновима), док се други тип сумње везује за сумњу у онога ко перципира – у самог себе као

посматрача/актера у стварности. У том случају посматрач¹⁰⁴ почиње да верује/осећа да нешто са његовим чулима није у реду (ово ће се дешавати у стањима измењене свести – грозница, алкохолисаност). Стимулисаност чула у директној је вези са нашом свешћу. Иако у највећем броју случајева оно што *осећамо* кроз чула подразумевамо као реално и не размишљамо даље о томе, мисао ће се јавити када је тај осећај неочекиван (као реакција на промену уобичајеног стања), или ако приступимо рационалном разматрању онога што одређени чулни доживљај *значи* (чиме ће се квалитет осећаја променити освешћивањем осећаног).

Овде долазимо до другог проблема – кретања. Тело које је лоцирано у простору никада не мирује, а наше уверење да некада бива тако јесте илузорно јер се везује искључиво за нашу тачку гледишта. Мисаоно тело¹⁰⁵ – мисли (па самим тим и сећања на то где се физичко тело претходно налазило у простору) увек се крећу. Време тешко да можемо доживети другачије него преко метафоре кретања. Говоримо да време *пролази* (у односу на нас као референтну тачку), да се казальке на сату *крећу*, ако смо напети или узнемирени рећи ћемо како је време *стало*. Дакле, основно својство времена у нормалним околностима јесте да *протиче* (као река) и да *иде* (као човек кроз простор). У претходно време не можемо да се *вратимо*. Време се, чини се, првенствено поима и открива у *нашој свести* као динамизован простор.

Тело, то јест, свест ограничена телом, подразумева да у свеукупности чулне реалности постоји део те исте доживљене стварности који свест одређује као ја, и део који се доживљава као не-ја. Када говоримо о физичком телу у

¹⁰⁴ Када користимо ову реч имамо у виду да идеалног посматрања без икаквог учествовања посматрача у посматраном не може бити (макар мисаоно, као и да свако учествовање подразумева посматрање). Реч посматрач бирамо у овом тренутку пре речи актер јер желимо да скренемо пажњу на положај човека као *објекта* у простор-времену. Треба имати у виду да реч посматрач овде не подразумева некога ко искључује остала чула осим вида, већ напротив свим чулима *доживљава* стварност.

¹⁰⁵ Користимо овај назив да бисмо истакли везу између материје и мисли. Лиотар у свом тексту Материја и време, следећи првенствено Бергсонове идеје објашњава да су мисли само трансформисање енергије материје. Мисао се откривао као материја која памти. (LYOTARD : 40)

простору, можемо рећи да је ја-простор онај који се перципира чулима, али то и није сасвим тачно. Елементарна свест, коју бисмо могли назвати и примитивном, као ја-простор доживљава простор додира. Оно што се види, чује или намирише јесте део спољашњег света који делује на наша чула.¹⁰⁶ Само додир значи директни ударац на ја-простор. Ја-простор је оивичен кожом. Кожа представља границу између себе и света.

Ментално, мисаоно или психолошко тело јесте тело у времену. Мисао или сећање поседују могућност поунутрашњавања не-ја простора. Оно што је доживљено осталим чулима прешло је границу коже, прожимајући биће изнутра у виду накнадно пробуђене свести. То су селектовани чулни опажаји који су изазвали унутрашњи потрес.¹⁰⁷ У овом случају, у питању су раније поменута одступања од уобичајеног интензитета деловања реалности на чула, која се накнадно претварају у сећања.

Реакција тела на просторно-временске оквире у које је оно смештено јесте једна од главних тема романа *Лутке на буњишту* Живојина Павловића. Питање могућности одређења сопствених граница подразумева проблем реакције појединца на *друге* који ту границу пробијају (или настоје да је пробију). Ограничавање и ограниченост индивидуе значе пристајање на оквире наметнуте споља. То су оквири реалног простора и реалног садашњег/општег времена. Субјективни оквири повезују се са унутрашњим простором и временом које је прошло, а да није довршено (чиме је постало субјективно репетитивно време). Ово се може довести у везу са Фукоовим запажањем:

¹⁰⁶ На ово ћемо додатно скренути пажњу бавећи се реакцијом Павловићевих јунака на оно што виде или чују.

¹⁰⁷ О времену као својству унутрашњости субјекта и простору као својству његове унутрашњости видети Кантову *Критику чистог ума*: „[...] tako da se sve što pripada unutrašnjim određenjima mora predočivati u odnosima vremena” (KANT 1984: 35) и „Vrijeme nije ništa drugo nego forma unutrašnjeg osjetila, tj. zrenja samih sebe i našeg unutrašnjeg stanja. Vrijeme ne može biti određenje vanjskih pojava; ono ne pripada ni obliku ni položaju itd. Ono naprotiv određuje odnos predodžbe u našem unutrašnjem stanju.” (KANT 1984: 40)

Svaki govor koji je čisto refleksivan u opasnosti je da svede iskustvo spoljašnjosti na dimenziju unutrašnjosti; refleksija nezadrživo teži ka tome da to iskustvo vrati u dimenziju svesti i da ga razvije kao jedan opis doživljaja, u kojem bi „spoljašnjost“ bila ocrtana kao iskustvo tela, prostora, granica htenja, neizbrisive prisutnosti drugih. (FUKO 2005: 14)

Главно питање на које ћемо у овом раду настојати да пружимо одговор јесте – да ли у свету Павловићевог романа уопште постоји могућност превазилажења просторно-временских граница и физичког и мисаоног тела.

Нећеш наћи врата или луткина кућа

На почетку романа *Лутке на буњишту* стоји један цртеж. У питању је графички приказ насловљен као „пресек куће у Лубничкој улици број 22“. Када говори о симболичком значењу куће у студији *Митски простор и епика*, М. Детелић запажа како је она (кућа) „успешно штитила оно што је унутра од онога што долази споља“ (ДЕТЕЛИЋ 1992: 134). Башлар у сличном духу тврди да је кућа за појединца његов „ћошак света, наш универзум“ (BACHELARD 1994: 4), али да се то значење куће као места заштите врло често губи. У Павловићем роману основна симболичка (па и практична) улога куће бива изгубљена. Она није простор заштите од онога што је споља, напротив – оно што је *унутра* је незаштићено, изложено и постављено као објекат посматрања.

Приказ на самом почетку помаже читаоцу да се снађе у простору, да описани оквир предстојећих дешавања реално замисли како би стекао представу о томе где се сваки јунак појединачно налази. Поред тога, прецизно лоцирање станова у односу на друге станове смањује могућност апстраховања. Самим тим, неутралише или бар ограничава магловитост при замишљању описане зграде јер се, на овај начин, ниједна просторија не може замислити ван контекста. Употреба скице доказује да је простор један од најзначајнијих сегмената овог романа, самим тим што је конкретизован и дочаран. (Упоредити: СНАТМАН 1993: 63) Приступ који условљава појаву илустрације сасвим је једноставан – човек је сигурнији у оно што *види* него у оно што му се *каже*.

Скица успоставља мрежу просторних односа, која је у језику увек недовољно конкретна. Овај поступак заснован на покушају да се мапира описан простор, да се реч трансформише у слику, присутан је и у значајној студији о проучавању простора у књижевности, *Атласу европског романа* Франка Моретија.

Треба овде обратити пажњу на то да приликом описивања простора архитекта настоји да простор опише и објасни тако што подразумева постојање имагинарног посматрача који се кроз тај исти простор креће, желећи на тај начин да му речима помогне да простор доживи. Ауторка студије о наративу и архитектури у Борхесовој прози сматра да се веза између архитектуре и наратива остварује у књижевности како би се постигла илузија целовитости. Сматрамо да је код Павловића ова веза остварена управо из супротног разлога. Не може се оспорити то да јунаци воде сличне једнако промашене животе, чак би се могло тврдити да су ти животи готово идентични и стапају се у једну целину, али архитектонски приступ омогућава сецирање и инсистирање на границама присутним у њиховом простору, управо кроз наглашавање зидова што деле јунаке и њихове станове. (Видети: PSARRA 2009: 67-89)

Горе-доле, лево-десно у језику значе лоцирање, али и даље не утврђују тачку у односу на коју су предмети лоцирани. Замишљање описаног простора подразумева редуковање – у свести ћемо брисати све што није довољан број пута поновљено или на неки начин онеобичено. Лево или десно у тексту не омогућава да се у читалачкој свести материјализују објекти који су лоцирани лево или десно у простору књижевне реалности, већ у најбољем случају значи – објекти су ту *негде*. Како радња одмиче појачава се и могућност да читалац себе премести *ту*. Ту-простор јесте простор књижевног дела који се конституише у свести читаоца. Много ређе ће тај простор бити довршена целина јер се пажња природно фокусира на одређене елементе света описаног речима. Виђење, са друге стране, одмах потврђује постојање у координатама време-простор онога који гледа, јер се виђено по правилу лакше доживи као стварност (или скица

стварности). Скица стоји на корак од остварења те исте скице – то јест – претапања замишљеног простора у конкретни простор. Читалац је на овај начин истовремено третиран и као гледалац. Ако је циљ да неко меморише слику простора, то ће много лакше бити остварено ако слика заиста буде *слика*.

За приказом следи списак станара и тако издвојене ове две ставке одмах нас терају да се запитамо о чињеници која је нужно наметнута графичком представом и пописом станара, који су претходно доведени у просторну везу. Немогуће је да не уочимо на понуђеној мапи, намењеној нашем сналажењу у простору, како у мањим становима има далеко више станара. Када се запитамо о простору који станари насељавају неизбежно се питамо и о њиховом материјалном статусу. Мали простор насељен великим бројем станара подразумева да су телесне границе свакога од њих угрожене, да нема места за интиму и да долази до неминовног сударања при кретању. Површина станова расте ка врху, из чега закључујемо и да је вероватно да је врх зграде намењен онима који су на врху друштвене лествице. Ово су појединости са којима се суочавамо и пре почетка читања романа. Оно што смо усвојили на почетку као чињенице, јер су проистекле из *очигледног* – приказ зграде и списак станара, показале се, ишчитавањем текста, у највећој мери као нетачно. Неизбежна обмана што је читалац доживљава није проузрокована цртежом простора већ тумачењем простора до кога смо дошли на основу „званичног“ документа – списка станара.

Архитетонски нацрт простора није значењски ограничен искључиво на горе објашњено већ поседује још један квалитет, који бисмо могли одредити као асоцијативни потенцијал пружене скице. Оваква слика простора активира у свести сличност са кућом за лутке у којој по правилу недостаје спољашњи зид који дели унутрашњост од споља лоцираног посматрача који у исти мах држи на оку све просторије. У ту позицију свеprisутног посматрача смештен је читалац. Оно што је само сигнализирано неограниченим увидом у простор куће за лутке

биће до краја развијено када читалац-посматрач почне да се кроз цео простор креће пратећи јунаке-станаре. При томе, неће обухватати само просторе кретања њиховог физичког тела већ ће бити у могућности да испрати њихове мисли – што је привилегија коју неће имати чак ни они који представљају власт и улазе у простор зграде. Инвазија и напад на спољашње границе тела не подразумевају нужно да ће нападач продрети у свест нападнутог.

Тако, на пример, Вук Бабић, који се уселио у зграду и надзире станаре да би открио где се крије Лале Мићовић не може сасвим прећи границу других тако да недвосмислено зна шта они мисле. Улогу оног који надзире и *привидно* не познаје границе између спољашњег и унутрашњег простора ликова има само читалац-посматрач. Ипак, иако зна и обухвата веће просторе од Вука Бабића, читалац не зна све о јунацима – он у тренутку зна само оно што му приповедач дозвољава да сазна. Приповедач од почетка до краја романа одвлачи читаоца за собом показујући му шта да гледа или да чује (биле то изречене или скривене мисли јунака), али у тој маси фрагментарних чулних импулса у којој читалац стиче утисак да слободно клизи кроз простор зграде, пролази кроз зидове и прати свеукупност живота који се пред њим одвија, готово да заборавља да пред собом има селекцију тих догађаја. Самим тим, може се рећи и да илузија апсолутне прегледности коју развијамо већ при погледу на луткину кућу остаје само илузија. Бројност утисака и даље није свеобухватност утисака. Луткина кућа са својом најближом околином функционише као позорница – ми немамо свест о томе шта се са ликовима догађа када изађу из ових оквира, то знамо тек захваљујући њиховим сећањима при повратку.

Цртежу куће претходи још један почетак, у питању је Борхесова песма *Лавиринт*, којој је наслов изостављен. Песма служи као увод у роман и она већ у уводном делу зачиње идеју безизлазности. Први део почетног стиха јесте порука: „Нећеш наћи врата.“ Немогућност бекства појачана је и неизбежним уништењем од „човеколиког бика“ што живи у лавиринту. Ако зграду

посматрамо вертикално пресечену као луткину кућу, та перспектива укида постојање врата. Читалац који се креће кроз кућу креће се кроз зидове, за њега врата не постоје. Не само да су јунаци ти који неће наћи врата (као излаз) из лавиринта већ ће за читаоца, који се привидно слободно креће кроз простор, смисао постојања врата бити укинут. Врата нису само излаз, она су и физичка граница два света. Укидање те границе значи угрожавање туђе интиме и туђег постојања. Али, прелаз туђе границе подразумева и то да се неизбежно помера и сопствена граница. Онај који надзире усваја парчиће туђег идентитета – постаје мозаична структура „што задаје страх, аветињског лика“, постаје „човеколики“, уместо да буде човек.

Није само читалац тај који надзире ликове. Јунаци се међусобно надзиру и прате туђе кретање кроз простор зграде притом се не ослањајући само на своје чуло вида већ у тренуцима када изгубе друге из видног поља њихово кретање ослушкују кроз зидове. Ослушкивање подразумева препознавање туђих корака како би се одредило кретање сваког станара понаособ. Настојник и његова жена, прикована за кревет, из свог стана најближег улазу стално ослушкују ко зграду напушта и ко се у њу враћа – они контролишу врата зграде чија је функција обесмишљена. Излазак из зграде подразумева поновно враћање, и то у складу са унапред утврђеном рутином, тако да напуштање зграде како би се из живота надзираног објекта побегло постаје немогуће. Врата станова или соба унутар станова требало би да омогућавају постојање ограниченог простора приватности, али ни тог простора готово да нема.

Једини за кога се чини да има простор само за себе (ако узмемо у обзир списак станара) јесте доктор Јовановић. Међутим, и ту нас списак наводи на погрешан закључак. Касније сазнајемо како је Јовановић некадишњи власник зграде, која је била његов гинеколошки санаторијум. Читаву зграду подигао је 40 година раније његов отац. принуђен да се одрекне двоспратнице и свега што му је припадало, Јовановић је доведен до тога да мора значајно да смањи (готово

укине) сопствени посао. Простор његове интимае заправо је угроженији него код осталих станара јер је настао сабијањем до коначне тачке која подразумева један стан. Тај стан је истовремено и докторова ординација (он се нада да гинекологија мора опстати каква год да су времена) – те су нераскидиво испреплетани приватни и јавни простор, интимно и пословно подручје живота.

Слично сабијање догодило се и Соњи, али она не живи на истом простору на коме је раније живела. Изгубљени простор је део успомена које се непрекидно обнављају и преплављују тренутак садашњости, али оне нису, као у докторевом случају везане за исто место. Живећи константно у истој згради, доктор непрекидно посматра време које пролази. Не постоји ниједно друго место у прошлости коме припада време срећних успомена.¹⁰⁸ Соња у сећању има сачуване светле тренутке, Јовановић је остао у простору где су се његови светли тренуци изобличили до непрепознатљивости. За њега је зграда у пуној мери слика живота у коме нема врата.

Простор иза границе– интима и надзирање

Враћајући се у зору кући, Никола у својим мислима зграду у Лубничкој 22, назива „мртва зграда“. Мртвило, сматра Никола, долази из непокретности, али проблем јесте што је у згради кретање свеprisутно. Мртвило се огледа у томе што у њој постоји искључиво рутинско кретање по унапред установљеним шаблонима које се више и не може регистровати као мицање из места („умртвљено трајање – једини непролазни вид живота“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 20) мисли Никола док му чула обузима мирис полутрулих ствари у соби). Крећући се кроз простор и прикрадајући се свом стану, Никола осећа „спарну јутарњу тишину“. Тишина и мртвило што их младић интензивно доживљава, као и

¹⁰⁸ Упоредити са: „We live fixations, fixations of happiness. We comfort ourselves by reliving memories of protection. Something closed must retain our memories, while leaving them their original value as images. Memories of the outside world will never have the same tonality as those of home and, by recalling these memories, we add to our store of dreams; we are never real historians, but always near poets, and our emotion is perhaps nothing but an expression of a poetry that was lost.“ (BACHELARD 1994: 6)

потреба да се некако макне из места и нешто промени, додатно су наглашени и одласком девојке Јоланде из стана број 7. Знајући да у односу са девојком није направио први корак и саопштио јој своје емоције, Николина свест о сопственом мировању, као и мировању свих других станара, појачана је до неподношљивости.

Улазећи у њен, сада напуштен, стан, он се каје због своје дојучерашње неодлучности. Кајање је проузроковано осећањем Јоландиног одсуства. Празнина не остаје само у спољашњем простору, конкретно, у стану који је она са оцем напустила, већ се преноси и на младићево унутрашње биће. Док Никола стоји у испражњеном доскорашњем Јоландином животном простору, каже се: „Без ствари, кухиња личи на огромну шпиљу. Досад никада није имао прилике да завири у Јоландин стан“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 18). Доживљај кухиње као „напуштене шпиље“ изразито је субјективан. Близак је Николиној перспективи (као што је сваки пут приповедач близак перспективи лика кога у одређеном тренутку прати) и приказује младићево стање након Јоландиног одласка. Друга реченица указује на још једну појаву која у свету дела функционише као правило.

Претходно је речено да врата у делу губе своју функцију и да се то односи и на врата као могућност излаза и на врата као границу света интима. Али, у овом другом случају, чувају се одређене карактеристике врата – она су делимична граница између два света, прецизније – она формално задржавају особину граничног подручја интима. Једини који неочекивано улази у туђи стан је Јовановић, када се изненада ствара у просторији поред настојника и настојникове болесне жене. Јовановић јесте и онај што позива Николу у сопствени стан-ординацију да му покаже своје фотографије, а потом га одводи у сликарски атеље на мансарди где ненајављени и неопажени спазе Селену Бојовић и Северина Јарића у моменту сексуалне интимности.

Чини се да Јовановић као некадашњи власник зграде јесте једини од станара који задржава одређену слободу кретања кроз простор. Поред доктора, и настојник ће ући у број 7 са новим станарима препознајући кроз разговор на заједничком дијалекту новопридошлог старца као земљака. Таква блискост дозволиће му да прекорачи подразумеване границе. Оквир врата се не прелази, осим у изузетним случајевима. Славка даје Полачековици посуду за млеко кроз одшкинута врата, ова је на исти начин враћа. Вук каже професорки Бојовић да чај неће примити уколико њене ћерке покушају да му га донесу. Селена позива Љубишу на прославу свог рођендана одбијајући позив Полачековице да уђе у стан и тако упути позив. Бабић стоји пред вратима настојника тражећи да му купи Политику. Драгиша неколико пута проверава да ли се Цица вратила кући разговарајући на вратима са њеном мајком. Тражећи нешто од суседа, станари углавном остају у простору ходника који је заједнички. Ако се врата отварају то је или тајно, из неке нужде или нагона (случај Селене и сликара, касније и Соње и Вука), или зато што је друштвено прихватљиво да тако буде (тако је са са настојником и његовим земљаком, затим са Драгишом који посећује своју вереницу Цицу, или приликом прославе Селениног рођендана).

Треба обратити пажњу на то да задржавање на вратима у врло малој мери значи поштовање туђих граница. То је много чешће поштовање сопствених граница и осећање гађења над простором у коме живи други. Поред тога, непрелажење оквира врата у одређеним случајевима значи и пружање илузија о поштовању туђе интимности. То је механизам на коме почива власт и надзирање. Вук Бојовић тврди да зна где се крије Лале Мићовић, он је негде у згради, али то што Бабић и његове колеге не улазе тек тако у туђе станове, није повезано са поштовањем туђе интима. Подсетићемо се да су до информације о томе где се Лале тачно налази дошли уцењујући Лалетову сестру Цицу фотографијама где се види како она има сексуални однос са мушкарцем који није њен вереник.

Сматрамо да ово наводно поштовање граница има везе са раније поменутиим ударом на ја-простор. Простор у коме човек живи се доживљава као ја-простор у ширем смислу. У ужем и најелементарнијем смислу то би било тело.¹⁰⁹ Када се изврши директни физички удар на тело, оно одреагује. Тело ће узвратити напад јер осећа да физички нема избора – што ће се десити са Лалетом на крају акције заробљавања, при чему и гине. Ако је удар вербални, човек углавном реагује вербално. Механизам надзирања заснован је на посматрању и претњама – ја знам све о теби и рећи ћу другима. То је, ако је добро осмишљено, првенствено удар на мисаоно тело објекта надгледања.

У нападу се границе физичког тела обележавају, на њих се постављају други као контролори и означитељи краја наводне слободе, али се те границе не прелазе одмах већ се у појединцу развија страх да је стално контролисан и посматран.¹¹⁰ Ситуација је слична као са Орвеловим Великим Братом, иако је мало вероватно да је Павловићу био потребан Орвел да би схватио и уверљиво приказао механизам надзирања. Бабић живи на последњем спрату (неуписан у списак станара) и са своје узвишене позиције има контролу. Бабић је само један од представника система који надзире појединца, јер сваки систем увек и формирају људи. Систем опстаје јер се одређени људи постављају у позицију да спроводе моћ над другим људима.¹¹¹ Али, не треба изгубити из вида да су и ти

¹⁰⁹ Говорећи о телу и његовом месту у свету, Епштејн примећује: „Постојати у свету значи граничити се са светом, односно истовремено бити у свету и бити изнад њега. Управо у тој граничности, у поштовању и опрезном пресецању границе између себе и света јесте и основ разборитости [...]“ ЕПШТЕЈН 2009: 48. (Подвлачење је наше. Границе ликова у роману по правилу бивају насилно нарушене.

¹¹⁰ Обратити пажњу на закључак до кога долази Фуко: „The characteristic feature of power is that some men can more or less entirely determine other men's conduct-but never exhaustively or coercively. A man who is chained up and beaten is subject to force being exerted over him, not power. But if he can be induced to speak, when his ultimate recourse could have been to hold his tongue, preferring death, then he has been caused to behave in a certain way. His freedom has been subjected to power. He has been submitted to government. If an individual can remain free, however little his freedom may be, power can subject him to government. There is no power without potential refusal or revolt.“ (У: FOUCAULT 2001: 324)

¹¹¹ Фуко примећује: „For let us not deceive ourselves: if we speak of the power of laws, institutions, and ideologies, if we speak of structures or mechanisms of power, it is only insofar as we suppose that certain persons exercise power over others.“ (У: FOUCAULT 2001: 337)

надзирани део истог система у оквиру кога функционишу, а самим својим функционисањем унутар таквог система потврђују могућност његовог опстанка јер се нико не опире његовој репресивности. (Упоредити: LEFEBVRE 1991: 23)

Када се простор зграде на основу које посматрамо друштвени систем контекстуализује, смести у своју улицу и наспрам других објеката (зграде преко пута нпр.), број 22 постаје део света који се наслућује ван њених зидова. Можемо зграду посматрати као слику целог света, а онда се морамо запитати о функцији сталних алузија јунака на друге просторе (само за Јовановића зграда јесте свет). Чини се да се други простори (у садашњем времену) врло мало разликују од онога што је приказано кроз зграду у Лубничкој. Све што се помиње ван ње (кафана, болница, радна акција изградње парка, дешавања на граници) само су фрагменти једног истог живота, показатељи начина на који функционише систем у целини. Простор зграде постаје простор у коме се показује структура система. (Упоредити: LEFEBVRE 1991: 11) Постоји веза између зграде и идеологије коју Пирсон истиче, позивајући се на Џејмса Данкана да кућа као објекат не оличава (*embodies*) само индивидуална значења, већ представља доминантну друштвену идеологију. (Видети: PEARSON-RICHARDS 1994: 5)

Чињеница је да није само Бабић тај који посматра и прати остале станаре. У својој студији *Аутор и јунак у естетској активности* Бахтин инсистира на томе да је појединац незамењив. Сваки посматрач пружа своју јединствену перспективу и нико не може пружити поглед који се апсолутно поклапа са погледом другог човека. Кроз смењивање погледа различитих ликова у Павловићевом роману читалац добија потпунију слику о дану који пролази у згради у Лубичкој 22. Питање које морамо поставити у вези са Бахтиновим запажањем јесте – *за кога је то појединац незамењив?*

Кроз перспективе различитих ликова које су нам пружене сазнајемо две ствари. Прва је да нико не зна шта се дешава у саговорнику јер га и не занима, предмет интересовања може бити само шта је неко урадио или ће урадити, не

зашто је нешто урадио (нпр. када провоцирају Цицину реакцију удбаши желе да она открије где је Лале). Нико у згради неће знати колико Николу узнемирава стан који је остао празан. Тај стан ће већ наредног дана бити испуњен новим станарима. Живот зграде се наставља и свако је замењив. Девојчина перспектива је укинута и то осећа само Никола. Друга чињеница је да, иако се задржавају на површни туђих живота, станари прате остале станаре. Сви ослушкују и на тај начин прате кретање других. Некима то није ни намера, већ је у питању навика и препознавање корака људи са којима се дели животно окружење. Ходници су места прелаза и места апсолутног непостојања интима. Ово је омогућено и самом архитектуром зграде – улазна врата су стално надгледана (ослушкивана). Увек неко остаје унутра да прати оне који одлазе и враћају се. Говорећи о архитектури и надгледању, Фуко запажа: Yet no one could enter or leave the place without being seen by everyone-an aspect of the architecture that could be totally oppressive. But it could only be oppressive if people were prepared to use their own presence in order to watch over others (FOUCAULT 2001: 355).¹¹² Јунаци самим својим присуством контролишу присуство другог. Одсуство правог места интимности потврђено је и немогућношћу да се онај који слуша изолује од звукова. Звукови представљају потврду живота, и самим тим, као облик пулсирајућег живота, захтевају пажњу. Иако у почетку пориче постојање кретања и зграду назива мртвом, у неком моменту Никола себи признаје:

Кућа живи. У њеним каменим недринама чује се пригушени ход људи. Не жели да зна за њега, па ипак ослушкује људско кретање, поједине неразумљиве речи, узвике, туп одјек залупљених врата – чегртање које се успиње, промиче и ишчезава у висинама. Или застаје и умире иза неког зида. Или се котрља низ степенице у уличну таму, напуштајући људско скровиште и њихов угњили, све житкији и порознији сан (ПАВЛОВИЋ 1993: 135, 136).

¹¹² „То да нико не може ући или отићи са одређеног места, а да, притом, не буде виђен – јесте вид архитектуре која може бити сасвим опресивна. Али, она може бити опресивна само уколико су људи спремни да користе своје сопствено присуство како би надгледали друге.“ (Превод је наш.)

Звук се први региструје као производ кретања и живота. Управо звук потврђује да живота и даље има. Слушајући буку других, станари знају да су живи, да је нови дан, и да се кретање наставља, чак иако је кружно.

Ја сам клиторис! Клиторис човечанства, света и свемира!

Поређење ходника са „утробом напуштеног брода“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 89), што се у једном тренутку јавља, надовезује се на врло заступљена поређења зграде (или неких њених делова) са рупама у земљи. Ходници су, притом, простор где се јунаци најчешће срећу и којима стално пролазе. Асоцијативним путем, ходнике повезујемо са лавиринтом по коме јунаци лутају. Сматрамо да није случајно што је лавиринт у исто време и утроба – јунаци лутају по утроби. Раније наведено довођење празне кухиње у везу са огромном шпиљом је једно у низу овог типа компарација. У вези са симболиком рупе треба обратити пажњу и на назив улице, где се налази, прецизно лоцирана, зграда чији живот пратимо.

Лубничка улица упућује на Лубницу, рудник угља. Доживљај станара о томе да се налазе у рупи, у дубини земље, на овај начин осмишљен је тако да се не ограничава само на субјективну перцепцију ликова. Нико од јунака не говори о имену улице, разматрање о његовом симболичком потенцијалу препуштено је читаоцу. Живети у руднику значи живети близу земљиног центра. Цела зграда би, у складу са називом, морала имати карактеристике рудничког басена. Руднички басен као рупа у дубини земље активира низ асоцијација које активирају представу пакла. Људима својствен доживљај простора подразумева да се у односу на површину земље као референтну тачку претпоставља да је подземни свет у дубини, док би се небо сматрало простором слободе који је у великој мери недостижан. Тело се најчешће након смрти закопава у земљу па је тако дубина земље најчешће у људској свести схваћена као место смрти.

Ако обратимо пажњу на описе зграде у Лубничкој, и то како је она сагледана из перспектива различитих јунака, приметимо да је у ходницима

готово увек тама, а ни у собама нема веће разлике. Чак и када погледају напоље, јунаци у свом видном пољу имају високу зграду преко пута. На овај начин апсолутизује се утамничење – они заиста не могу да виде излаз, и притом је високом зградом блокирана сунчева светлост. Одсуство светлости доприноси стварању мрачне атмосфере влаге и осипања. Чини се да нема станара који неће приметити како малтер у згради отпада са зидова. Рупа која се у тишини осипа и урушава јесте најпрецизније одређење простора у коме се привидно крећу јунаци. Скривени живот (наводно) бившег станара зграде, Лалета Мићовића, потврђује горе речено. Тај живот се, како се на крају открива, води у подруму.

Подрум је по Јунговом схватању место потиснутих страхова, који је супротстављен тавану као месту рационализације (BACHELARD 1994: 18-19). Али, у згради у Лубничкој не постоји ниједан кутак који није мрачан и влажан. Северинов атеље на тавану можда јесте простор освешћења нагона и монструозности, али је у исти мах и простор где се нагони реализују, где се све оно што се освешћава истовремено и проживљава. Гробови, како јунаци сами доживљавају своје собе или станове, ретко остају празни, а чак иако се тако деси напуштање је само привремено. У једном моменту, док постаје свестан свог тела и тога како га други перципирају, у Николи се јавља узнемирујуће сазнање: „гледа властито биће издвојено од свега што га окружује – чини му се да је сабијен у рупу сред простора коју запрема његово тело“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 47).

Моменат смештања тела у рупу је значајан. Закључили смо да се лешеви закопавају у рупе у земљи, али у исти мах из земље израстају плодови, из земље се све рађа. На симболичком плану гледано, удубљења у земљи означавају место иницијације, а истовремено и архетип материце (CHEVALIER-GHEERBRANT 1989: 490-493). Материца представља још један гранични простор – ту се сударају живот и смрт. Живот се тако додирује са умирањем, а умирању се, кроз рађање, највише приближава женско тело. Интересантно је у вези са представљањем простора зграде кроз повезивање са рупама и гробовима

скренути пажњу на то да се „жена схвата као простор, најчешће мрачни амбис, док се мушкарац доживљава као време“ (IRIGARAY 1993: 7) Самим тим, женско постаје оквир у коме мушко постоји, чиме се жена своди на ниво ствари, постаје „место за другог који не може да се одвоји од њега“. (IRIGARAY 1993: 10) (Превод је наш.) Николин осећај да је прогутан простором одговара и унутрашњем осећају – везаном за сећање на девојку. Губљење у простору-жени јесте одраз његове изгубљености у мисли на жену која је отишла и у којој он губи сопствене границе. (Упоредити: BEST 1995: 183) Зато не чуде честа поређења различитих просторија или предмета у згради у Лубничкој 22 са гробом. Додире живота и смрти на које упућује симболика рупе потврђује и то што се Лалетова смрт и појава изразито малог детета (баш у простору кухиње која је Николи личила на огромну шпиљу) одигравају у истом дану. Дете би требало да симболизује уједињење полова. (IRIGARAY 1993: 19)

На први поглед се чини да је у свету романа смрт јача сила од живота. У сваком сексуалном чину који се у згради одиграва постоји доза аутодеструктивности. Један од најбољих примера су Лазаревићи. Они више не знају како да прехране своју децу, због чега се стиче утисак да бесна жена презире мужа, а опет се са њим сваке вечери изнова спарује и, како од мужа сазнајемо, то бива јер у Славкиној утроби постоји неугасив пожар. Сличан пожар, који сама одређује као „врелину“, осећа и Соња размишљајући о Бабићу кога доживљава као највећег непријатеља, одговорног за пропаст њене сопствене породице. У исто време, Селена је згађена јер се њен доживљај садашњости своди на снажно осећање сликареве сперме по себи, што је одваја од маштања о идеалном животу у Америци. Пошто знамо да се сусрети са Северином одигравају у његовом атељеу на мансарди, претпостављамо да је Селена тамо самовољно и у више наврата одлазила.

Нагон надвладава гађење и презир који су утемељени у рационалном поимању сопствене улоге у свету. Нагон није повезан са жељом, жеља код сваке

јунакиње подразумева остварење одређеног плана који је утврђен у разуму: Славка жели да презире мужа, сматрајући га одговорним за свој промашен живот, Соња жели да презире Бабића сматрајући га одговорним за пропаст сопствене породице због чега води промашен живот, Селенине илузије су довољно стабилне упркос реалности, јер она реалност готово и не осећа, удар стварности представља Северин. Натуралистички моменат у коме доминирају сексуални нагони што горе у утроби жене попут ватре (Лазаревић посматра жену и мисли како су је порођаји сасушили, „али јој још нису утрнули огањ у трбуху“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 25)) још су занимљивији јер најчешће делује као да мушкарци немају своје личне потребе него су у обавези да задовоље женске – да одговоре на њен магнетизам („са тајном скривеном удно душе, привлачна као магнет“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 72) мисли Бабић о Соњи).

Врхунац аутодеструктивног сексуалног нагона можда се најбоље огледа у жени, бившој пацијенткињи и једнодневной љубавници, које се присећа Јовановић. Хелена долази „онеспокојена боловима у стомаку“, и при прегледу он као њен доктор утврђује рак јајника, да би одмах затим осетио њену „притајену чежњу за љубављу“. Исте вечери, сместивши је у собу да чека своју операцију заказану за два дана од тог тренутка, „силовитим је загрљајем задовољио њену жељу“. Неколико сати касније она страда током бомбардовања. Ушавши у њену собу, одмах након експлозије, Јовановић се суочава са следећим приказом:

Утрчавши кроз изваљена врата сучелио се са непокретним телом Хелене Андерсен. Лежала је на боку, окренута зиду. Била је непомична. Тело се оцртавало испод покривача у свој својој заводљивој виткости. Боса стопала, које је љубио сву ноћ, вирила су, савијена, и затегнута, као у љубавном грчу. Главу није видео; налазила се под тешким бетонским блоком, суновраћеним на узглавље (ПАВЛОВИЋ 1993: 88).

Хелена је идеалан пример споја живота и смрти, Ероса и Танатоса. Она је слика тела које изједа само себе, а када постаје свесна тог унутрашњег изједања појачава се њена, вероватно до тада потискивана, жеља. У тренутку када схвати да су јој границе изнутра нарушене, да је сопствено ткиво постало страно и

деструктивно, она жели да у себе прими још једно страно тело. Жеља је нерационална, она је нагонски импулс. Приказ нагонског и телесног које доминира над рационалним представљен је и кроз слику Хелениног мртвог тела. Тело делује живо, док је глава смрскана и лежи под бетонским блоком. Јовановић леш посматра као тело љубавнице – у својој пуној заводљивости, стопала му изгледају као да су „у љубавном грчу“. Тело је мртво и без главе, а у свом мртвину подражава изнуреност након сексуалне екстазе.

Зграда у Лубничкој 22 јесте слика света у малом. Можда би се могла разумети и као засебни живи организам – мозаична, гротескна фигура склопљена од чудно измешаних делова тела својих појединачних станара изобличених животињским нагонима. Једна од најупечатљивијих слика људског живота дата је из перспективе блиске сликару Северину Јарићу:

За њега, сучељеног са светом на који је дошао мимо своје воље, људи се не разликују од свиња или кртица: илузије им сматра заблудама, радости наркотиком, дело бесмислицом, лепоту обманом. Стоји непомично као кип, косе црне и сјајне попут куниног крзна, загледан ни у шта. Паралисан је усредсређењем пред скок којим би, раздражен паничном игром звукова и слика, скочио у бездан и уронио у таму пакла. Израњајући, доносио би на светлост дана истину слуги и фекалија. Говорио би о умору свести и беснј игри разјапљених, животињском помамом обузетих, бестидно огољених полова. У грчевитом отпору. У стиску и продирању који нису ни задовољство ни поезија. Нити икакав вид људске среће. Већ протест и непристајање на лепоту као лаж. И на срећу као обману. Непристајање кроз саморазарање и ишчезнуће у ништавилу, као јединој необоривој, вечној, васељенској истини. Јер њима је свакодневно, овде, на мансарди у Лубничкој улици 22, међу косим зидовима и дрвеном таваницом сличном поклопцу на мртвачком сандуку, сваке вечери, у грчу, рвању, сисању, лизању, дахтању, јечању, врисци и обезнањујућем просипању људског семена окончавао свој суманути бунт. Траг те побуне јесу његова платна, извешана по зидовима, прекривена наказним главама и располућеним, огавно ружним женским и мушким телесима која као да нису сликана бојом, већ иловачом (ПАВЛОВИЋ 1993: 119).

Северинова визија сопствене улоге у свету у великој мери јесте идеализована. То је доживљај света што га негује појединац који себе сматра за уметника – све што се догађа у животу, па чак и „саморазарање и ишчезуће у

ништавилу“ има за последицу стварање. Сlike наказа нису настале посматрањем, већ преживљавањем сопствене монструозности, оличене у робовању телу и уживању у сексуалним грчевима. Наказна, гротескна тела показују снагу сексуалне жеље која деформише – ова тела износе на површину оно што постоји унутра.

На исти начин, као показатељ онога шта постоји у унутрашњости јунака, функционише млади Полачек. Након што Полачек одлази, одбијајући Северинов предлог да позира за портрет (јер му је лице експресивно), Дабић преноси сликару реченицу којом себе Полачек одређује: „Ја сам клиторис! Клиторис човечанства, света и свемира!“ Ову мисао Дабић не разуме, али се чини да Полачек зна шта он сам у свету представља. Себе доживљава као извор задовољства. Он је, најпре би се могло рећи, слика огољеног задовољења нагона. Задовољење тела доводи до незадовољства у мислима, али чак ни зато задовољавање неће бити прекинуто јер оно нема везе са рациом већ са нагоном. Полачек је ослобођен уплива мисли – он је отеловљење чистог нагона.

Тријумф нагона нас враћа на почетно питање рудника (рупе), пакла и женског тела. Не треба изгубити из вида да је зграда у Лубничкој била гинеколошка ординација доктора Јовановића, тако да је зграда у целости била посвећена женској утроби. Символика рупе као утробе у светлу ове информације је недвосмислена. Чак и онда када цела зграда губи функцију санаторијума и Јовановићева ординација остаје сведена на једну просторију у двоспратници, он закључује:

Гинекологија никад неће изумрети. Без ње не може ниједан друштвени систем ма како се он звао – то вам могу отворено рећи. Увек ће бити оних који желе потомство а не могу га имати, а и оних који су на путу да га имају, а не желе га. Као и жена које страхују од рака... (ПАВЛОВИЋ 1993: 97)

Гинекологија (па самим тим и женска утроба) јесте, по Јовановићевом мишљењу, темељ сваког друштвеног система. Али гинекологију и утробу не

треба изједначити. Ово докторево запажање подразумева да оно из чега се и друштвени систем рађа јесте женска утроба. Постоји, дакле, само зато што је имало шта да је донесе на свет. Функције које гинекологија има у вези су са жељом за потомством, абортусом и страхом од рака. Прва два односе се на потомство (жељено или не), треће подразумева страх који је рационалан (мисаони), али у целости усмерен на тело, конкретно, на орган који омогућава репродукцију. Друштво, ако је Јовановићева процена тачна, може опстати докле год је рађања, контроле рађања и контроле болести које постају деструктивне по саму утробу. У пренесеном смислу утроба означава човека који живи у систему. Гинекологија контролише и надгледа утробу (центар човековог постојања), пружајући му на тај начин илузију сигурности. Гинекологија представља систем, утроба је човек у својој елементарној потреби за опстанком и ужитком. Тај нагонски човек мора бити уклопљен у систем како би био функционалан.

Неко мора да буде последњи и неко мора да буде први

Кружност је једна од главних карактеристика кретања јунака Павловићевог романа *Лутке на буњишту*. Кретање почиње и окончава се у истој тачки – згради у Лубничкој 22, одакле јунаци излазе и неминовно се у њу враћају. Ако тела кретање започињу и завршавају у истом месту у простору онда и сам простор у пренесеном смислу добија својства кружности – чини се као да из њега нема излаза нити места где је могуће сакрити се. Идеја враћања у исту тачку остварена је и кроз начин представљања времена. Радња романа обухвата један дан који почиње фрагментом насловљеним *Неко мора да буде први* и окончава се оним насловљеним *Неко мора да буде последњи*. Субјекат којег пратимо је исти железничар Бошков, који најраније напушта зграду и у зору одлази на посао, да би се и најкасније вратио да преспава у стану и почне изнова. Његова свакодневна рутина на најефектнији начин уоквирује рутину

која гута све јунаке.¹¹³ Оно што се „мора“ не доводи се у питање већ се беспоговорно испуњава. Ако се кретање испуњава, то не значи да се време потрошено за остварење кретања не доводи у питање.

Готово свако од јунака осећа да са садашњим временом нешто није у реду. Они нису задовољни животом који живе и стога настоје да себи направе излаз у прошлом или будућем времену. Замишљање светле будућности је, са једне стране, везано за јунаке утонуле у идеологију која намеће потребу да се стари свет очисти како би се изградио нови. Као и свака идеологија, она је заснована на уверавању присталица да благостање наступа тек пошто су укинута сви фактори што доприносе урушавању идеологије, чијем се апсолутном успостављању у свету тежи. Овај тип јунака су Бабић и Зоран Дабић. Иако није експлицитно изречено, подразумева се да постоји подела на оне који руше постојећи систем и оне који граде будући. Први као награду добијају тренутну илузију моћи, другима је пружена илузија значаја, која им, у исти мах, омогућава илузију моћи. Потпуна накнада и за једне и друге наступиће тек касније и практично означава још моћи над свима онима који накнаду нису заслужили. Другачију варијанту јунака усмерених ка будућности представљају јунакиње Соња и Селена. Селена машта о томе да оде у Холивуд и у будућем времену буде звезда која ће заводити својом лепотом и имати сва богатства и уживање за која верује да их заслужује. Соња трага за мушкарцем који ће јој пружити сигурност и спасити је од беде. Соња у исти мах припада и сасвим другом типу јунака, онима који су везани за прошлост.

Како су јунаци углавном утамничени у тој мери да не могу да замисле светлу будућност, они се у мислима враћају у прошлост, своје идеализовано време. Јунаци свесни утамничености у времену су углавном старији. Млађи јунаци верују да промена простора може довести до ослобођења. Стварање целог новог света за који се залажу Бабић и Дабић (сличност у презименима

¹¹³ Видети делове о учесталости и репетитивном приповедању у: GENETTE 1980: 115. и RIMON-KENAN 2007: 74-76.

тешко да је случајност) теоријски значе стварање утопијског система, који је неодржив у стварности. Селена жели да изађе из земље, Соња из зграде. Проблем је што свест о томе да нема изласка из садашњег времена у будуће време код искуснијих јунака најчешће не подразумева препознавање чињенице да нема изласка ни у прошло време. Фуко примећује да човек мора потпуно сумњати у било шта што личи на повратак јер је повратак логички немогућ.¹¹⁴ Ипак, тежња јунака да се врате у прошлост, иако рационално немогућа, опстаје из разлога што је теже посумњати у оно што је постојало и било наше, него у оно што се никада није догодило. Ова жеља се јавља као сећање на време младости, а оно означава доба живота када је постојао излаз.¹¹⁵ Та идеализована младост може бити изразито далека, а може се тицати претходног дана, као што је то случај са Николом. Управо на његовом примеру можемо запазити како функционише механизам сећања.

Док оживљава Јоланду у свом сећању, Никола жали за пропуштеним приликама да јој открије своја осећања. Он се присећа онога што му је Јоланда говорила. Теме нису показивале животни оптимизам, девојци је било једнако тешко као и њему, уз ту разлику да је она о својим посматрањима света говорила отворено, док је он ћутао. Он се тада питао зашто девојка њему било шта из своје прошлости уопште прича. Дан касније, када ње више нема, осећа да му недостаје саговорник. Одлази у кафану и напија се. Ритуал понавља и наредног дана. Младић жали за пропуштеним приликама. И како време одмиче, жаљење се појачава упоредо са идеализацијом пропуштеног.

Да наведемо још један пример – Соња жали за данима када је била дете. Она жели да се врати у стање сужене свести, а појачане удобности. Жели да буде

¹¹⁴ [...] one should totally and absolutely suspect anything that claims to be a return. One reason is a logical one: there is, in fact, no such thing as a return. (FOUCAULT 2001: 359)

¹¹⁵ Питер Брукс настоји да повеже наратив са временом и људском потребом да себи објасни сопствени живот у границама времена и смртности: „Narrative is one of the large categories or systems of understanding that we use in our negotiations with reality, specifically, in the case of narrative, with the problem of temporality: man's time-boundedness, his consciousness of existence within the limits of mortality.” (BROOKS 1992: XI)

пасивни субјект о коме се неко стара. То јој је идеал коме Соња тежи и у будућности – пронаћи мужа који ће се о њој бринути као што су се бринули родитељи. Фалсификовање прошлости се постиже сећањем. Али исто фалсификовање остварује се и простим посматрањем тренутног стања. Бергсон говори о телу које живи у материјалном свету, а у телу је скривен мозак (то је оно што смо претходно одредили као мисаоно тело) и од онога што постоји он селекцијом ствара слике нове, своје стварности, која нипошто није целовита слика већ смањена, редукована слика онога што је било предмет нашег интересовања (BERGSON 1991: 39-40). Не само да се током се присећањем прави селекција већ се догађаји у памћењу преобликују на тај начин да пруже утеху или оправдање за садашње поступке.¹¹⁶

Једино „место“ где прошлост може привидно остати жива јесте језик. Причајући о прошлости човек настоји да причу (а самим тим и живот који покушава да објасни речима) осмисли.¹¹⁷ У језику се садашњост претвара у прошлост. Понављање одређене мисли омогућава да се прошлост репризира, али репризе никада нису идентичне. Језик који обликује мисао даје могућност да се у њега пропада, да се откривају нови и нови значењски слојеви. Оно што се догодило подразумевало је у самом тренутку догађања изабрани значењски слој, сећање је увек и интерпретација направљеног избора, као и разматрање оних изосталих. У језику не може постојати *сада*. „Ја сада мислим“ значило би ја сам мислио пре неколико секунди. Мисао, која се обликује путем симболичких образаца, увек је реминисценција на неки претходни тренутак. Ако мисао траје, значи да се тренутак понавља. Ако се мисао променила, значи да се уклапа у нови контекст. Нови контекст подразумева стварање нових осећаја, импулса

¹¹⁶ Као што смо више пута истакли, сећање јесте прикривена нарација, јунак самом себи прича причу о сопственом животу. Он тиме настоји да, као што Римон-Кенан тврди креира самога себе. (RIMMON-KENAN 1996: 52)

¹¹⁷ Упоредити: Narrative is one of the ways in which we speak, one of the large categories in which we think. Plot is its thread of design and its active shaping force, the product of our refusal to allow temporality to be meaningless, our stubborn insistence on making meaning in the world and in our lives (BROOKS 1992: 323).

који делују на физичко тело. Оно што разликује физичко од унутрашњег тела јесте то што они припадају различитим временима. Физичко тело припада ономе што је сада, мисао – унутрашње тело је увек део прошлости или будућности (у случају маштања).¹¹⁸ Чак и када делује као да се крећу истовремено постоји за језик неухватљива разлика од неколико секунди, колико је потребно да импулс пређе границе физичког тела – да се освести.¹¹⁹

Могућност живљења у вечитом сада би значила свођење постојања на физичке реакције и аутоматизам¹²⁰ што је у великој мери немогуће. Питање о духу/мисли који покушава да активира самосвест у директној је спрези са сећањем.¹²¹ Даница Бошков је у великој мери свесна да су чула једино што живи у садашњости. Бавећи се питањем односа тела, времена и простора, Бахтин о простору говори доводећи га у везу са питањем тела, док питање времена подразумева осврт на унутрашње биће човека – душу (ВАНТИН 1991: 109). Како би јунак био уметнички целовит, у тексту ћемо морати да видимо преиспитивање граница и његовог спољшњег и унутрашњег бића – тј. тело у простору у коме се активира мисао која је увек временска категорија. Размишљајући о дечаку Јовану, који јој измиче како време пролази, она мисли: „Посматрати. Посматрати његово присуство. Једино то. Све остало је прошлост“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 195). Не треба изгубити из вида две чињенице. Прва јесте да је посматрање суштински неодвојиво од мисли, па самим тим и знања.¹²² Друга је да чак активирање знања усвојених из ранијих искустава

¹¹⁸ Видети Рикерово тумачење Августиновог схватања времена у првом тому студије *Време и нарратив* или LLOYD 1993.

¹¹⁹ Упоредити са ставовима Пола Рикера изложеним у поглављу „The Reality of the Past“ у: RICOEUR 1988: 142-157

¹²⁰ Обратити пажњу на Бергсоново запажање да је „наша садашњост, изнад свега, стање нашег тела“ (BERGSON 1991: 240) Сви преводи на српски језик су наши, ако није другачије назначено.

¹²¹ Бергсон запажа: „When we pass from pure perception to memory, we definitely abandon matter for spirit“. Када из чистог опажања пређемо на сећање, коначно напуштамо материју зарад духа. BERGSON 1991: 235.

¹²² Бергсон закључује: „to perceive means above all to know“ („опажати изнад свега значи знати“) (BERGSON 1991: 28).

подразумева враћање у прошлост. Овде долазимо до питања временске структуре дела.

Речено је да радња романа обухвата један дан (чак и мање од 24 часа) у згради у Лубничкој – од тренутка када Бошков устаје, до момента када се враћа на починак. Бошков служи као мера времена – његово радни дан је исечак из времена који ми посматрамо, с тим што уопште не посматрамо његово време, већ место које је он у том времену оставио без себе. Човек размишља у систему бројки и оно што има више цифара делује веће од једног целог. Један дан не значи ништа, али исцепкан на ситније сегменте чини се масивнијим. Још једна битна ствар јесте да се тако чини актуелнијим. Разлагањем на тренутке постиже се илузија садашњости, док, са друге стране, прошлост увек редукује и сабија догађаје. Једном дану прошлост враћа квантитативну вредност једног дана или једног значајног тренутка у њему (претвара га у једно и довршено), док се у дану који траје ми се опиремо његовој целовитости. Током присећања, у мислима, поново разлажемо дан јер се тако поспешује илузија трајања. Сећање ће направити селекцију тренутка, а онда ће изабрано поново разлагати. На тај начин ће се повећавати број његових значења.

Оно што Павловић постиже структуром романа јесте да покаже да дан по себи постаје небитан. То што се догодило је закључено Бошковљевим повратком у зграду и циклус може отпочети поново. Враћајући се кући Бошков мисли: *„Одлазим чезнући да се вратим, долазим у очекивању новог дана, када ћу поново отићи. Очекујем га помишљу на оно што ће доћи, и што више неће бити тренутак у коме сам.“* Убрзо закључује: *„Све је исто. Увек.“* Ове две језгровите реченице издвојене су, свака у по једном реду. Наглашене су, издвајањем у простору, као и коначан закључак Бошкова који им је претходио: *„Круг је затворен“* (ПАВЛОВИЋ 1993: 199) Бошковљеве мисли само су објашњење тог закључка – објашњење затвореног круга и враћање у почетну тачку.

Ово можемо упоредити са оним што у завршном поглављу своје *Поетике простора* Башлар казује о схватању живота као округлог: „ [...] suddenly we find ourselves entirely in the roundness of this being, we live in the roundness of life, like a walnut that becomes round in its shell.“¹²³ (BACHELARD 1994: 234) Одмах затим, на истој страни овог издања, Башлар закључује: „For when it is experienced from the inside, devoid of all exterior features, being cannot be otherwise than round.“¹²⁴ Али, значење на коме Башлар инсистира је значење круга као симбола потпуности, па и савршености. Код Павловића круг је сведен на безизлаз. Постојање круга изнова је потврђено јунаковим мислима. Бошков има свест о узалудности кретања. Он зна да је време увек исто и да се то неће променити колика год да је човекова чежња за променом, што га ипак неће спречавати да и даље чезне.

Подела круга-дана на интервале постоји како би опонашао часовник. Звукови туђих корака, валцер који Бабић ослушкује, па и часовници који откуцавају, служе као подсетник да време иде. Једини начин да човек време осећа јесте да ослушкује његово тактирање јер на тај начин време за себе премерава. Поступајући тако, он себе убеђује да оно што се чује нужно и *постоји*. Али коначан закључак до кога долази Никола, излазећи у зграду и посматрајући је, близак је реалном стању живота њених станара: „*Чује се, али не постоји. Јер у њој не постоје промене. Иза ових зидова ништа се не догађа*“ (ПАВЛОВИЋ 1993: 169).

Оно чега Никола није свестан, вероватно због својих година, јесте да се и оно што он одређује као догађања (мицање из учмалости, *ремећење равнодушности*, како он себи каже у својим мислима) на крају слије у исти ток са мртвиллом што гута време и тако ток догађаја (кретања) и привидних мировања постаје компактна прошлост. Бахтин закључује да догађај морамо преживети

¹²³ „[...] изненада се у потпуности проналазимо у округлости овог бића, живимо у округлости живота, као орах који постаје округло у својој љусци.“ (Превод је наш.)

¹²⁴ „Јер када је доживљено изнутра, лишено свих спољашњих својстава, биће не може бити другачије него округло.“ (Превод је наш.)

како би постао прошлост и добио свој ритам у времену (ВАНТИН 1991: 126-130). Ова прошлост, као што смо запазили, наступа много пре него што смо ми спремни да је одредимо као прошлост. Настаје у оном моменту када добије своје уобличење у језику/мисли. Језик који се труди да искаже садашњост представља једнако апсурдан покушај да се време задржи као и онај да тело без мисли живи у вечитом сада. У језику тело живи у вечитом некад, а то *некад* истовремено је и *увек* и *негде*.

II

**ФИЛМСКИ
ПРОСТОР**

ТЕЛО И ИДЕАЛ: ОПСТАНАК У ПРОСТОРУ И ВРЕМЕНУ (СЛИКА СВЕТА У БУЂЕЊУ ПАЦОВА ЖИВОЈИНА ПАВЛОВИЋА)

Јунак филма *Буђење пацова* готово се непрекидно судара са другим људима. Ако обратимо пажњу, приметимо како скоро да нема кадра у коме је он сам. Други људи, станари зграде, пролазници на улицама, недоречени пратиоци и посматрачи, стално упадају у његов животни простор. На овај начин, јунаку је у пуној мери укинута приватност, па му је самим тим, ако ћемо ићи корак даље у закључивању, укинута и могућност да свој живот оствари као сопствену замисао, те да одвоји себе од простора који га гута. (GROSZ 1995: 90) Гледалац издваја главног јунака, Владимира Бамберга, из окружења јер му је пажња усмерена на њега. (СНАТМАН 1978: 138-139) Фокусирајући се на Бамберга, гледалац осећа његову скученост и до краја прати његово лутање, али чини се да свест о томе који све елементи доприносе осећању притиснутости простором није потпуна. Поред уских ходника, просторија које се осипају и урушавају, са једне стране, и отворених простора који су увек у вези са водом, земљом и блатом, један од кључних ограничавајућих фактора у кретању јесте други човек, тачније, његово тело.¹²⁵

Разлог зашто нам ово може промаћи, упркос томе што доживљај скучености успешно бива пренесен, морамо потражити у уобичајеној реакцији на представљање тела на филму и у прози. Приликом читања Павловићеве прозе никако се не може десити да нам бројност тела промакне. Дакле, нешто се у нашој перцепцији тела мења у зависности од медијума. Тела смо, иако делује парадоксално, далеко свеснији у прози него на филму из простог разлога што смо се навикли да људска тела стално виђамо око себе. Зато их више не региструјемо, скоро да подразумевамо њихово постојање у друштвеном простору. (LEFEBVRE 1991: 14) Ми их посматрамо и, уз то, парцелишемо их

¹²⁵ О односу сопственог, туђег тела и простора видети поглавље „Просторни облик јунака“ у Бахтиновој студији *Аутор и јунак у естетској активности*.

својим осталим чулима. Навикнути смо на њих толико да једва и да приметимо када се са неким сударимо на улици. Људско месо постало је апсолутно доступно и стога га више не осећамо, оно нас не изненађује и не доживљавамо га као необичност.

Тела анализирамо у тој мери да више и не знамо када се анализа одиграва. Са друге стране, тело у књижевности за нас је јако и убедљиво. То је поново освешћено тело на чије смо постојање заборавили. Запажање Борислава Радовића: „Pokretne slike ne dopuštaju da se duže zadržavamo na pojedinostima, za to postoji knjiga.“ (RADOVIĆ 1997: 9) може се применити и у конкретном случају са телесношћу. Сваки уведени јунак је присутан, отеловљен у нашој мисаоној стварности. Ово бива јер прозног јунака увек замишљамо самог у простору, док нам се не каже да ту постоји још неко. Статус истакнутог тела на филму има само онај ко нам се наметне изразитом лепотом или изразитом одвратношћу. Али чак и тада, како лепота у филмској уметности ретко да је привилегија, а тешко да је то и одвратност, ми смо постојања конкретног јунака на кога нам је пажња усмерена свесни највећим делом због онога што он говори и чини, иако не смемо занемарити одређене филмске елементе који акцентују тело јунака (његов положај у кадру, осветљење, и сл.).

У Павловићевом *Буђењу пацова*, сви ликови нагињу гротескном (они су дебели, млитави, носати, ружних лица, чупавих коса, оклембешених дојки, непокретни, неки носе завој на оку). Девојка у коју се Бамберг заљубљује можда се истиче лепотом, али искључиво у том и таквом окружењу. Заправо, занимљиво је приметити да Павловић ову улогу поверава Душици Жегарац, која је у то време сматрана за једну од привлачнијих глумица СФРЈ, али чини се да овде он настоји да поништи њену карактеристичност и обезличи је. Ми као гледаоци пре прихватамо да је она лепа на основу реакција осталих ликова: Бамберга, студента, Бамберговог познаника кога среће у лифту, него што то непосредно увиђамо. Девојка је представљена тако да од њих одудара, али да

нас не фасцинира, што можда пре има везе са њеним незанимљивим карактером и испразношћу, него са физичким изгледом.

Како су сви остали јунаци скоро једнако блиски ружном, једина фигура која одступа на другу страну (наспрот девојци коју доживљавамо као лепу) јесте ћерка радника у кланици, Љубица, коју отац нуди за невесту Бамбергу, уз адекватан мираз. Ова девојка креће се ка наказном јер ју је некадашњи пад са дрвета учинило грбавом и скоро сигурно је за цео живот обележио као уседелицу. Није чудно да две девојке, које представљају две могућности за Бамберга, стоје на супротним крајевима исте скале. Са једне стране, постоји лепота која провоцира заљубљеност, а касније и материјалну пропаст, док је са друге наказност што изазива гађење, али са собом носи новчану стабилност коју Бамберг самостално није у стању да оствари. Овако уједначени, гротескни ликови *Буђења пацова* постају за гледаоца неприметни, они се утапају у општу слику масе људи што непрекидно циркулише пред нашим очима.

У књижевном делу, слике тела су, чини се, упечатљивије него на филму, јер речи наглашавају оно што визуелни утисци својом бројношћу замуће. Из ових разлога, треба имати у виду да, ако истичемо блиску везу филма и реалног живота, врло често овим о филму казујемо да је кроз нас прошао као да се ништа није ни десило. Након *Буђења пацова* осећамо да смо прошли кроз лавиринте нечега мутног и блатњавог, али тешко да бисмо могли навести појединачне факторе који су до тога довели. Разлог је и у томе што филмску слику примамо као целовиту, док смо у књижевном тексту речима које граде текстуални низ условљени да целину склапамо од делова. Гледајући филм, ми се лако утапамо у атмосферу. И сам Павловић сведочи о својој фасцинацији атмосфером и утапањем јунака у њу: „Јер оно што представља заједнички именитељ свих мојих филмова јесте љубав према атмосфери, амбијенту и човеку усађеном у тај амбијент [...]“ (ПАВЛОВИЋ 1996: 256)

При овоме треба имати у виду и чињеницу да су описи простора далеко упечатљивији на филму него у вербалном медијуму јер ту бројност утисака (речи) и треба да произведе слику коју филм производи на непосреднији начин. Акцентат, у том случају, и јесте на слици, док је у случају са описима тела акцентат стављен на осећање, на активирање наше отупљене тактилности, до које покретна слика не допире, стимулишући, ако се искључиво на тај аспект фокусирамо, наш визуелни доживљај тела, али никако свест о пуноћи плоти.¹²⁶

Једна од опсесивних тема Живојина Павловића јесте урушавање идеологије. Ово урушавање се увек одиграва на простору у коме постоји човек, оно неминовно дотиче човека, док га се идеологија у првом тренутку само посредно тиче.¹²⁷ Иста ствар са урушавањем дешава се са свим идеалима, баш као и са идеологијом. У основном значењу, идеологија као замисао није негативна, нити поробљивачка. Она човека треба да оплемени, слично као и идеали којима тежи. Она и представља уређени систем идеја.¹²⁸ Међутим, код Павловића нема могућности за остварење ничега што би пошто је коначно реализовано остало чисто и непомућено онако као што може бити замишљено. Свака мисао која се материјализује у стварности поприма карактеристике опипљиве материје. Све у шта је уплетен човек, своди се на човечију меру. Та човекова мера јесте његово тело. Читав космос код Павловића премерен је

¹²⁶ Ако верујемо Епштејну ни књижевност није у стању да дође до плоти, да је за нас оживи: „Плот је скривена 'доња' страна тела, чији орган опажања може бити само друга плот. Литература не стиже до плотског, ограничава се на телесно.“(ЕПШТЕЈН 2009 : 122)

¹²⁷ Иако примарно значење лексеме тичати се јесте додиривање, пошто је она несвршени облик глагола „такнути“ или „таћи“, чини се да се она данас употребљава првенствено у свом другом значењу – „односити се“ (РЕЧНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ 2007: 1321), дотицање, са друге стране, одмах подразумева контакт, померање унутрашње границе. Када кажемо: „Не тиче ме се“, то би значило да нас нешто не занима, али је: „Не дотиче ме то што ради“ дубље од „не занима ме“, јер залази у простор емотивне реакције – оно што не дотиче ни не погађа. До дотицања долази искључиво онда када оно са чиме се човек додирује постоји у материјалном или емотивном свету. Човек може порицати да га се нешто тиче, али не и да га нешто физички дотиче, то је увек повратна радња.

¹²⁸ идеологија ж 1. фил . наука о идејама, појмовима као основним принципима и погледима на живот и свет. 2. изграђен систем идеја , уверења појединих друштвених класа, покрета, народа; схватање засновано на таквом систему идеја: хришћанска - , социјалистичка -; имати своју идеологију. (РЕЧНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ 2007: 445)

телесношћу. Идеал љубави, у овом контексту, понаша се готово идентично као комунистичка идеологија. Идеја вољења уздиже другог који се воли, али, у пракси, тело тражи своје и тежи остварењу искључиво својих интереса- оно хоће да једе, пије, спава у топлом и - изнад свега - оно жели сексуално пражњење, да њиме потврди своје голо постојање.

Тело је неодвојиво срасло са временом и простором у које је смештено и у оквиру којих остварује своје функције. Гоулдинг ће *Буђење пацова* одредити као „sumoran i evokativan zapis sloma ljudskog duha pod jarmom prošlosti, te življenja uništenih egzistencija u suvremenim beogradskim slamovima“. (GOULDING 2004: 77) Павловићев филмски простор „није град, није ни природни пејсаж, није село ни варошица – већ нешто између“ (MUNITIĆ 1997: 27) Главни проблем који се јавља у вези са временом и простором који обухватају јунака филма јесте то што су они комбинација бескраја и скучености. Бескрај на овом месту треба схватити у смислу кружности. Јунака пратимо по простору, ентеријеру и екстеријеру, он готово да не престаје да се креће. Али, он се увек креће по истој путањи и обухвата исте тачке. Чак и онда када то нису исте тачке у простору, оне имају исто значење због временске заоставштине коју носе са собом. Тако, на пример, он прво среће свог уцењивача Лалета док овај фотографише наге жене, и том приликом Бамберг сам потражи фотографа, јер га је овај у, за нас непознатом, времену пре почетка радње филма позвао. Други пут Лалета среће у сопственој згради када Лале напада нову станарку (предмет Бамбергове жудње), док се на врхунцу сукоба њихов обрачун одиграва у подруму. Том приликом јунак излази из подземног простора одбијајући да трпи даље уцене због онога што је у прошлости учинио. Њихов завршни сусрет догађа се на улици, када оба јунака одбијају да Пери УДБИ признају да се познају, а потом Лале страда. На овај начин, различите тачке у простору представљају сегменте лажног, привидног кретања које никако не мења положај јунака јер га фиксира за ранији догађај.

Оно на шта треба одговорити јесте какав је Бамбергов простор кретања. Он подразумева, као што смо већ назначили и ентеријер и екстеријер, ту су зграда у којој живи, просторија где има пробе, соба његове сестре, простор око реке (у различитим околностима), две кафане, соба проститутке, станица (у више наврата), ресторан, лифт, простор испред ресторана, улице којима вози бицикл, соба познаника хомосексуалца, степенице, ходници у свим могућим ситуацијама... Бамберг се, чини се, не зауставља. У свим овим просторима у којима је константно угрожен, он налеће на тела других људи. Не треба изгубити из вида да јунаков доживљај простора заправо представља његов доживљај сопственог тела. (LEFEBVRE 1991: 40) Бамберг је заробљен у себи и одатле нема излаза. Његово хаотично кретање нема свој циљ. Баш као такво, бесциљно и широко, оно му омогућава да несметано завирује у туђе животе. У неким случајевима, као са суседом, младићем који свира виолину, то више није завиривање, већ директни упад на туђу територију.

Оно што је једном учинио, што га и утемељује у мртој тачки из које нема помака, остаје током филма неодређено и недоречено, али можемо закључити да га тај поступак трајно мења. На основу разговора са Лалетом знамо да се преокрет догађа у периоду када наступа промена односа СФРЈ са Стаљином, а када је Бамберг штампао летке у прилог „мађушке Русије“, што му Лале цинично пребацује. Почетак пропасти јунака јасно је везан за одређени друштвено-историјски контекст јер Павловићеви јунаци не могу надрасти околности у којима се нађу. Они су увек жртве онога што се са њима чини, одбијање да постану објекат води их у пропаст, а пристајање јесте незаустављиво гашење индивидуалности. У времену када пропаст почиње, Лале је ухваћен са лецима које је штампао Бамберг, услед чега проводи четири године у затвору. Већ при првом сусрету који видимо (али очигледно не први пут), он на то подсећа Бамберга. Лалетово уцењивање заснива се на константном оживљавању сећања на то да је у проблематичном тренутку, када се његова сопствена судбина ломила, одабрао да робија (претпостављамо на Голом отоку) и да, притом, не

ода Бамберга. Он упозорава и на то да је могао да има праву каријеру, што му је, како упорно наводи, само Бамберговом кривицом ускраћено. Лале опомоње својим промашеним животом, и рачуна са Бамберговим кајањем, али и страхом да накнадно не буде окривљен.

Прошлост се никада не окончава и због те вечито живе прошлости, Бамберг је принуђен да жртвује своју садашњост. Његова прошлост живи паралелно са њим.¹²⁹ Уцењени Бамберг Лалету остаје вечити дужник, али ни он након инцидента у прошлости не пролази неозлеђен. Нешто се, ако не поуздано знало, а оно бар сумњало поводом његове умешаности јер је изгубио и више никако не може повратити свој некадашњи друштвени положај. Простор у који је смештен такође константно оживљава његово сећање. (BACHELARD 1994: 9) Он је маргинализован и натеран да се стопи са маргиналцима. Треба имати у виду да је сумња у тоталитарном систему довољна да обележи човека. Ово можемо закључити и на основу онога што му сестра пребацује: „Зашто ниси ћутао као други и чекао да се та гужва стиша? Бар да си био нека зверка!“ Он сестри не даје одговор, али се поводом овога изјашњава у разговору са девојком-сусетком у ресторану. И непитан, надовезујући се на њено (лажно) самооправдавање када казује: „Када једном погрешите, све крене низбрдо!“, Бамберг први и једини пут у филму проговара о себи и разлозима своје пропасти.

Проблем је у томе што он не може схватити како је могуће да човеку годинама причају одређену причу, учећи га да у њу верује, а онда очекују да своје целокупно понашање промени у року од 24 сата. Бамберг се у таквој ситуацији ломи јер он истински верује да су понављане речи имале значење. Код њега понашање није научени механизам већ директна последица уверења. Он је сам веровао у везу са Русијом, и према њој чак осећао љубав. Ова љубав очигледна је и кроз раније Бамбергово слушање руске музике док сам седи у

¹²⁹ Упоредити са: „Сећање је virtuelna slika, savremenica aktuelnog objekta, njegov dvojniki, njegova 'slika u ogledalu'.“ (DELEZ – PARNE 2009: 191)

соби, а и у ситуацији у ресторану када, одмах након кратке исповести девојци, и површног разговора током игре, казује како не воли америчке, већ руске филмове. Овај његов избор не треба ниппошто схватити као ствар искључиво филмског укуса, већ као дубоко идеолошки утемељену одлуку. Чак и пошто страда услед одбијања да промени идеологију, он не одустаје од своје оданости. Занимљиво је и то што Бамберг настоји и да самог себе дисциплинује, уклапа се у систем да не би настрадао, а поред тога осећа потребу да се исповеди – да повери оно што мисли – чиме своје бриге даје на увид некоме ко је, у односу на њега у позицији моћи. Самим тим чином, он себе поставља у позицију објекта надгледања.¹³⁰

Бамберг на почетку не говори о нади у избављење и промену (он и иначе слабо говори), али иако је не помиње, он ту наду жели. Зато се лако заљубљује чим се појави девојка која својим изгледом одудара од остатка његове свакодневице. Док је посматра кроз прозор на вратима, смештајући се у улогу војера, камера прати предмет његовог посматрања. Из његове перспективе, гледамо девојку у интимним тренуцима, онда када је несвесна да је ико гледа. Први пут, она брије ноге и овај поступак улепшавања еротизован је тиме што неко други, кога она није свесна, посматра њену делимичну нагост. Употребом технике кадар-контракадар ми видимо израз његовог лица, који открива реакцију на девојку, са једне стране, и несвесни објекат посматрања, са друге. Ми усвајамо овде „мушки поглед“, жена је претворена у објекат, откривена је њена интима и кожа. (MULVEY 1992: 750) Не смемо исто тако изгубити из вида оно што ће сам Павловић рећи у једном интервјуу: „Voajerizam је potvrda ljudske samoće. То је pasivno doticanje života [...]“ (PAVLOVIĆ 2001: 107)

Када други пут посматра девојку понавља се готово идентична сцена јер је изнова поглед усмерен кроз прозор. Иако је у овом случају удаљеност већа, њихови станови су један преко пута другог, позиција посматрача је мање

¹³⁰ О исповести и дисциплинској моћи видети Фукоову студију *Надзирати и кажњавати*.

проблематична јер је он овога пута на свом прозору, а не на њеним вратима, скривен у положају који је недопуштен због преласка границе туђе интиме. Образац се ипак понавља јер је опажа у ситуацији која би се традиционално могла одредити као интимна – девојка се у датом моменту чешља. Поред тога што се чешљање изворно повезује са завођењем, овде је занимљиво и то што му се она осмехне, пошто га спази да је гледа кроз прозор. Чак и у контексту у коме чешљање косе није јасно дефинисано као заводљиво, осмех шаље јасан сигнал да му одобрава то што обраћа пажњу на њу. Уместо узвраћања на флерт, Бамберг затвара свој прозор. Он ово чини упркос томе што му се девојка очигледно допада јер се брани, пошто осећа како је прекинут у недозвољеном понашању.

Бамберг ће, опет кроз прозор, моћи да чује Лалета како девојку напада и види студента који из суседног стана дотрчава да је брани од насилника. Након тога ће њу видети како улази у студентову собу и пристаје да са њим иде на море, обећавајући му да ће је добити као награду када тамо стигну. Пред крај, када ју је већ оставио са својим новцем, он види и чује Лалетову и студентову расправу у којој овај други понавља да је девојка „курва“. Зашто је ово битно? Бамберг од почетка има јасне доказе, оно што сам види и чује, о томе каква је девојка у коју се заљубљује, али он одбија да то на било који начин уочи. Он девојку уопште не познаје већ учитава у њу значења која она као идеал треба да има.

Код Бамберга постоји фасцинација лепотом, девојчиним одскакањем из његове сопствене свакодневице, иако је то одскакање лажно и она је, заправо, део целокупног система који њега разара. Ипак јасно је да он то мора знати, јер то и види, па ипак свесно бира порицање. Он једнако свесно бира и замену стварности идеалом. Разлог је можда у томе што је његова стварност с годинама постала апсолутно неподношљива. Бамберг у сцени у ресторану преурањено и нетактично говори девојци коју уопште не познаје како му је она разлог за

живот. Само након тога, када тражи да играју, иако га она опомиње да то раде само деца, и сутрадан ујутру, он је пун енергије. Његово доминантно расположење иначе је мешавина меланхолије и резигнираности. Трагично је то што замена стварности идеалом не омогућава излаз у даље маштарије, већ води у још веће потонуће у коме постаје јасно да је резигнираност маска иза које се крије очајање.

Бамберг је, иако се стално креће међу другим телима, потпуно сам на свету. Он има само сестру о којој мора да се стара, али се не види да је то повратни однос – његово опсесивно старање о сестри само наглашава чињеницу да се о њему нико не стара. Он је хронично искоришћен и изманипулисан. Једини тренуци у којима се противи јесу поменута кратка побуна против Лалета при излазу из подума и ситуација када уцењује познаника чије је компромитујуће слике поседовао. Узрок за ћутање и трпљење налази се у томе што је научио да побуна доводи до искључивања из света и друштва, а да се и даље, упркос искључености из центра, мора живети у складу са његовим законитостима, овога пута на маргини. На тој позицији се и даље мора преживљавати, упркос неподношљивости живљења. За тихог и повученог Бамберга сусетка каже мужу официру да је ћакнут, док муж сматра да је сумњив и да би га требало пријавити. Он се својим понашањем са њима судара, настојећи да избегне конфликте, чиме негира самога себе. (Упоредити: ДЕЛЕЗ 1998: 169)

Људи међу којима се Бамберг креће и живи о њему не знају готово ништа, али сви мисле да са њим нешто није у реду, било да то отворено изричу или не. Он недвосмислено одудара и сматрамо да је узрок одударања управо у томе што је код њега однос идеал: тело, супротан од онога како се тај однос појављује код људи у његовом окружењу. Код њега тело, које за друге представља централну вредност, изазива помешане емоције. Није ту никако реч о простом сексуалном нагону. Када му девојка улази у собу, тражећи да је води на море и седа на његов

кревет, она наслања главу на његове груди, а једино што он чини јесте да је три пута љуби у чело. Ова три поновљена пољупца показују потребу за нежношћу и блискошћу, а не за простим физичким спаривањем.

Он два пута не успева да задовољи своје сексуалне потребе са проститутком и она му други пут помирено казује: „Шта је, опет ништа?“ Оба пута прекида га неко ко се појављује на вратима, па се он повлачи. Треба овде обратити пажњу на још једну ствар. На исти начин као што на почетку не жели да посматра проститутке које Лале фотографише и згађено га пита да ли га је довео да то гледа, желећи да што пре оде одатле, ни када се нађе сам са огољеном женом, он не гледа у њено тело. Он чак одбија да се сам свуче, говорећи да има времена. Очигледно је, чим се ту са женом нашао, да жели да оствари сексуални чин, али до тога не долази јер изостаје блискост. Проститутка га пита зашто уопште неће да је пољуби, на шта он нема припремљен одговор. Насупрот томе, своју нову сусетку три пута љуби у чело и ужива када га она љуби након изласка из ресторана, иако је убрзо опомиње да их гледају.

Одавде закључујемо две ствари: пољубац је за Бамберга виши на лествици од сексуалног чина, он симболизује пристанак на блискост. Друго што се открива као присутно јесте страх од посматрања. Страх се јавља јер је сам био и и даље јесте надзиран и зато што и сам стално посматра животе других станара у згради. Он има потребу да са вољеном особом створи затворени круг где ће постојати сами и невиђени. Одатле се јавља маштарија да ће отићи из града на море са сестром и женом у коју се заљубљује. Потреба за блискошћу је у његовом случају толико интензивна да физичку близину (откривање девојке у згради) узима као једини предуслов за зближавање. Јасно је да постоји веза између физичке, просторне близине и емотивне блискости (TUAN 1977: 50), али Бамберг прескаче све кораке у упознавању девојке јер му је потребно да поверује у могућност блискости са једним од тела са којим се судара у свом

кретању кроз простор. Блискост чини да се тело индивидуализује, да постане значајан други.

Постоје разлике између ова два облика посматрања. Режимско посматрање жели да човека стави у положај објекта; док посматрање које подразумева еротску жељу тежи томе да пређе границу – да посматрач дотакне предмет своје жудње и дотицањем га претвори у равноправни субјекат. Бамберг, према томе, жуди за таквим додиром који ће му омогућити да из простора надгледања побегне у заједнички простор стапања. (Упоредити: ЕПШТЕЈН 2009: 43)

За Бамберга идеал је изнад телесности. У свету у коме он живи нема места за идеале. Тренутна политичка струјања, идеологија у негативном смислу, постављају се изнад идеја и уверења, а сексуални нагон долази на место љубави. У сасвим романтичарском маниру, Бамберг одбија овакву поделу ствари. У том одбијању он се судара са светом, остаје разочаран, изневерен и трагикомичан. На првом месту, у прошлости, његов идентитет почива на поштовању идеала државе, али оно што је парадоксално јесте то што је за Бамберга то идеал туђе, а не сопствене државе. О овој другој држави, коју обожава, он зна само посредно. Други проблем, који, када га сагледамо, његову позицију претвара у готово апсурдну јесте и то што је као темељ идентитета постављен управо идеал државе (вештачке творевине која почива на поштовању установљеног, наметнутог система), а не нације (па у складу са тим и романтичарски схваћеног ослобођења). Бамберг, на тај начин, презире један репресивни систем да би обожавао други.

Временом, ништа се не мења. На самом почетку филма, Бамберг пева у хору који је основао његов сопствени деда и жели да по сваку цену припреми наступ за годишњицу и изнесе слике бивших добротвора из подрума (где су заборављене и пропале), како би све подсетио на прошлост и значај своје породице. На овај начин, он жели себе да утемељи и да самом себи на значају.

Нови идеал који стиче током развитка радње, и који се поставља на место идеала државе, јесте идеал љубави. Парадокс се јавља и у том случају – девојка за коју жели да му буде спас и да му да смисао, на основу свега се показује као недостојна тог задатка. Она тако постаје не идеална драга, већ фатална жена која ће га одвести у пропаст, или бар гурнути дубље ка дну.

Кружно кретање коме је Бамберг склон подржано је и структуром филма. Кадар који отвара филм представља чистача који убија пацова мотком у просторији где Бамбергов хор има пробу. У том тренутку, у првом плану налази се пацов, док су у другом, на доњем спрату, чланови хора. На завршетку филма хор опет има пробу, овога пута напољу. Након свих догађаја (слање сестре на море, разочараности у љубав и Лалетовог страдања) који би могли водити ка промени и разрешењу, вероватније је да је Бамберг спреман за отпочињање још једног, готово идентичног, циклуса где ће се утемељити у новом-старом идеалу наслеђа, чији је развитак у опсесију на почетку био привремено осујећен неочекиваном појавом идеала љубави. Доказ за ову тврдњу можемо пронаћи у завршним сценама када Бамберг дотрчава током наступа хора, бежећи од Пере УДБЕ и седе на место где испод њега стоји име оснивача певачког друштва, што нам сугерише да ће се убудуће вероватно у овоме утемељити. Ова мала потеря којој присуствујемо на крају јунака на кратко ставља у позицију субјекта. Он мора бити активан да би се избавио.¹³¹ Хичкок одређује потеру као врхунац израза покретне слике (KRACAUER 1992: 250), али је овде потеря обесмишљена, посебно ако имамо у виду да су раније у филму предмет гоњења били пацови. У Бамберговом бекству не постоји ништа од драматичности и привлачности на коју мисли Хичкок када говори о потери. Бамбергов гонич је Пера Удба који „чучи у трави и непрестано вреба, кријући се иза *Политикиног забавника*“ (ВУЧЕНИЋ – МАТИЈЕВИЋ 2010: 51). Гонич је сведен на карикатуру, прогоњени наликује на пацове, време потери је скраћено чиме се укида неизвесност.

¹³¹ Делез каже: „Bežati uopšte ne znači odustati od delanja, nema ničega aktivnijeg od bekstva. To je suprotnost imaginarnom.“ (DELEZ – PARNE 2009: 51)

Павловић, чини се, настоји да укине занимљивост ове сцене, да де-холивудизује опште место.

Пацов се лајтмотивски појављује у филму и очигледно не упућује само на нехигијену и урушавање простора већ је симболички повезан са главним јунаком. Лале, који контролише Бамбергову судбину, зове га Пацолино, а овај надимак неизбежно, својим звучањем, асоцира на пацова. Када одлази на реку да од пријатеља који пеца тражи новац како би послао сестру на море, други пецарош им прилази и чита Елиотову *Пусту земљу* одакле се издвајају стихови: „И пацов чека своје буђење,/ чека своје звоно...“ Буђење пацова мора представљати најаву апокалипсе и коначног слома утврђеног поретка. Оно означава почетак краја.

Пред крај филма, када се јунак окреће алкохолу у коме проналази утеху за своје очајање јер је остављен и преварен, са својом дружином маргиналаца (за које ми откривамо да су, како је било и очекивано, од почетка желели да се домогну његовог новца) налази се у запуштеном дворишту поред кафане. Бамберг не зна да и последњи људи у чијем друштву налази утеху, иако лажну, према њему осећају само презир и гађење, али из разговора проститутке и конобара (који је њу испрва и повезао са Бамбергом) то сазнају гледаоци. На овај начин, са знањем онога што јунак не зна, наше сажалење према њему расте.

Блатњави, запуштени простор у коме су се задесили некада је служио као биоскоп, а сада се пред платно пење проститутка која реши да изиграва биоскоп. Усред ове игре, проститутка уочава да су свуда око њих пацови и пијани људи у овој сцени, што представља врхунац гротеске, јуре пацове по блату како би их побили. Ако је на почетку, један пацов усмрћен јер се кретао тамо где му није било дозвољено да буде, на крају људи улазе у простор који су пацовима претходно препустили и настављају потеру. Извесно је да се пацови крећу кроз, за људе, тајне канале и избијају на површину. Људи су им дозволили да је намноже, а онда их убијају из забаве.

Још једна чињеница у филму одређује наше посматрање – ми често нисмо фокусирани на оно на шта гледамо него на угао из ког гледамо. Већ на почетку добијамо сигнал да је Бамберг мали и неважан човек. Изнад њега, који је у хору, стоји пацов, а притом Бамберг стоји утопљен у хор, он је део колектива. Он чак и није тај који се истиче својим испадом, већ смирује госпођу Милеуснић, која одбија да се покаје, док он тежи уједначености у понашању свих чланова хора како би прославили годишњицу. Њему је годишњица далеко битнија него осталима јер је то што још може да му буде битно.

Сваки простор кроз који пролазимо је дубок чиме се остварује реалистичност. У другом плану се такође одвија живот. Они из другог плана ће врло брзо ући у први (то се, на пример, дешава када се на почетку у дворишту зграде жали како нема воде). Након што му је пријатељ умро пре него што је стигао да му позајми новац, Бамберг долази да изјави саучешће. Ова сцена је значајна јер се, док он једе и разговара са женом о сахрани, иза њих, кроз прозор друге собе, види тело покојника. У првом плану живот наставља да тече, у другом стоји (лежи) смрт која је пореметила планове и живот додатно закомпликовала. Она се тако директно надовезује на живот, представља саставни део стварности. Одело које покојник више неће имати прилику да носи, његова супруга даје Бамбергу – да га носи или да га прода.

Буђење пацова је у великој мери филм о посматрању. Као што се гледаоцу отварају различити планови у које гледа просто јер су ту и намећу му се, тако и јунаци гледају у свет који се пред њима отвара. Павловићев филм је апсолутна супротност Хичкоковом *Прозору у двориште*. Јунак нема разлога да било кога посматра, нити ће било шта покушати да спречи, нема за свој поступак херојско оправдање, неће доћи до кулминације спољашње акције, након чега ће он изаћи као победник и спаситељ јер је први нешто добро спазио. Бамберг одбија да добро види јер би то допрнело неподношљивости постојања. Уз то, он неће спасити никога, а понајмање себе. Разлог за посматрање проналазимо у

чињеници да не зна где би скренуо поглед, а то што ништа не спречава директно је проузроковано тиме што не воли да се уплиће. Бамберг настоји да остане у пасивној позицији посматрача, блиској оној коју чува класично схваћен филмски гледалац, али га посматране сцене све интензивније увлаче у себе. (Упоредити: ELSAESSER – HAGENER 2010: 16- 19) На крају се уплиће у оно што гледа иако се на почетку понаша као да је у прошлости научио лекцију – боље је не мешати се, не одскакати од других.

Треба обратити пажњу на прелазне просторе – степенице, ходнике, лифт и станицу. Задржавање на овим местима је неизбежно јер се туда сви крећу. На њима се најјасније види преклапање, хаотичност, али и немогућност да се са прелазних простора дође у безбедну зону. Када, рецимо, Бамберг појури за Лалетом, зауставља се на степеницама, пошто одатле наилази сусед официр. Бамберг се враћа назад јер се плаши да не буде сумњив. У сличној ситуацији раније поменути побуне против Лалета, остаје на степеницама које воде из подрума, да би се одмах потом појавио студент и пакосно му саопштио да је покраден и да је девојка отишла. На симболичком плану то означава и немогућност да се у потпуности издигне. Сличну функцију прелазног простора, који може омогућити излаз из градског лудила, представља и станица, али одатле Бамберг не успева да било где оде. Још један од узрока Бамбергове непомићности јесте везаност за непокретну сестру. Ако се сетимо Делезовог запажња: „кретање је дакле уређен прелазак једне форме у другу, тј. један поредак *поза* или *нарочитих тренутака*“ (ДЕЛЕЗ 1998: 10), биће нам још јасније да је Бамбергово кретање у основи лажно. Код њега нема промене форме, нема нових поза, изнова се репризира иста слика.

Он за сестру покушава да изгради паралелни свет у коме ће бити безбедна. Довољно је да упоредимо његов и њен стан па да буде јасно до које тачке је отишло његово жртвовање. Проститутка реагује на сестрин стан, коментаришући како је леп, да би се одмах потом, са тим првобитним

одушевљењем, сударило жаљење зато што је кревет хладан, на шта Бамберг одмах одговара да је то нормално јер је ту било гипсано корито, а потом ставља ћебе да поправи ситуацију. Гипсано корито у коме сестра лежи оставља траг и кад ње нема. Одатле се шири хладноћа и показује наличје лепог стана. Гипсано корито индиректно представља разлог зашто је стан толико леп. Иста ствар је и са сценом прославе рођендана, коју Бамберг организује да сестри удовољи иако гледалац може да претпостави колико га кошта да набави потребне ђаконије. У једном моменту сви гости певају и весели су, док пре тога воде свакодневне разговоре, и готово су несвесни постојања болеснице у соби. Они су ту да се забаве. Насупрот скупини која пева око клавира, лежи девојка ка којој се камера камера креће. Она је сама у кревету и једино што може да учини јесте да пева ка плафону, али не постоји могућност да испрати песму и најмањим покретом.

Непокретна сестра заправо и покреће радњу. Све што Бамберг чини, чини за њу, како би јој обезбедио пут на море. Успут, он покушава да се отме. Заљубљује се, иако је то неисплативо. На основу његових поступака и чињенице да ће се сестра вратити, а да ће бригу о њој морати да настави да води, готово је извесно да ће пристати на брак са Љубицом, чија је кичма страдала приликом пада са дрвета. Бамберга чека будућност са две жене без кичме (у физичком смислу), а пристанак на брак би значио пристанак на бескичмењаштво (у духовно-моралном аспекту). Павловић не доводи Бамберга у ову ситуацију, али нас доводи до тога да схватимо да другог излаза нема.

Поред јунака током филма пролазе возови. Не морамо се чак бавити ни симболиком воза, из свакодневног језика знамо каква значења ова слика активира у свести гледаоца. Не постоји једноставнији начин да се каже како је неко пропустио прилику него да се за њега примети како му је прошао воз. Сlike возова које пролазе на још ефектнији начин преносе ову поруку. Нико од ликова не износи ово као субјективни став, већ као објективну истину видимо чињеницу да возови пролазе поред Бамберга. И Фуко инсистира на повезивању

возова и пролазности: „izvanredno klupko odnosa sadržano je u vozu, jer predstavlja stvar kroz koju se prolazi, pomoću koje se može preći s jedne tačke na drugu, i koja je i sama sposobna da prelazi.“ (FUKO 2005: 31) Возови, према томе, директно упућују проток времена, а још је изазовније за тумачење то што Павловић сам успоставља везу између човека и воза говорећи како је парна локомотива „stroj najbliži ljudskom biću“. (PAVLOVIĆ 1997: 51)

Постоји још нешто што упућује на проток времена и треба да доведе до прошлости јунака - у питању су фотографије. Фотографије имају функцију документа и на почетку филма видимо шта људи желе да запамте и какве тренутке намеравају да овековече. Бамберг згађено посматра Лалета како фотографише обнажене проститутке у различитим позама. Доводећи их на фотографисање, човек коме се оне обраћају са „матори“ и желе да прво добију новац, на њихово инсистирање да им се не виде лица, одговара да је битно само да се види „оно“. На овај начин оно што треба да се памти постаје „оно“. Порнографија обележава дати временски тренутак. Слична ситуација је и са хомосексуалним фотографијама на којима су Бамбергов познаник и млади сусед. Павловић овде вероватно прави уступак свом добу, јер фотографије доносе размену нежности између два мушкарца, али на њима не постији директно приказан порнографски садржај. Разлог можемо пронаћи и у томе што је већ и из садржаја тих фотографија јасан чин који следи или претходи, као и однос ова два мушка лика.

Уз то, треба имати у виду и Бамбергову фотографију у униформи која документује његову прошлост. Владимир Коларић у својој студији о *Буђењу пацова* износи запажање да фотографије не показују истину већ износе слику нечега што никада није ни било. (КОЛАРИЋ 2009: 94) Слажемо се да фотографије укидају природност и да представљају позу, чак бисмо могли рећи да функционишу као потпуна супротност ономе што се види током воајерског посматрања кога објекат посматрања није свестан. Али и даље бисмо пре рекли

да фотографије документују истину – оне не морају показати истинити тренутак, па ипак показују оно што људи јесу. Другачије речено - поза коју човек бира или пристаје да је усвоји открива улогу у којој он мисли да треба позирати.

Конкретно, проститутке ће за новац пристати да се сликају, само да им се не види глава. Хомосексуални пар документује своје тренутке јер жели себе поновљено да види у тој улози. Бамберг у партизанској униформи не лажира да је добар партизан, он је и пропао због онога што је мислио да та униформа значи. Нема говора о томе да Бамберг није био тај човек, већ је униформа била лажна, а он позира учитавајући у њу своје истинске вредности. Поводом фотографија, треба истаћи још једну чињеницу. У својој прози, Павловић често користи технику у којој у посед једног јунака долазе приватна документа другог јунака (најчешће дневнички записи). На овај начин се о јунаку сазнаје нешто из другог угла и тиме се остварује карактерална вишедимензионалност. Сличан поступак примењен је и у *Буђењу пацова*.

Још једна (психолошка) чињеница може се искористити у прилог нашој тези – да нема истине у ономе што је представљено, људи са фотографије не би осећали срам. Проститутке инсистирају на томе да им се главе не виде, да тако идентитет остане сакривен, иако дају своја тела, а она, природно, иду заједно са главама. Хомосексуални познаник бурно реагује и хистерично цепа фотографије. Бамберг на појаву своје фотографије остаје горак и тих, као што је готово увек, али је чак и нама тада јаснији јаз између онога што је било и онога што сада јесте. На овом месту опет се читава разлика између Бамберга и остатка света.

У Бамберговом случају, он на фотографији не види само сопствено тело у униформи, већ он на том месту тако обучен заступа свој идеал, из личног улази у историјски ток. Слично се догађа са фотографијама из књиге о Мађарској револуцији, коју узима из младићеве собе и листа је. Овај кадар је интересантан из више разлога. Прво, јер се камера (па и гледалац), налазе тик изнад

Бамбергове главе, нагледамо га и тако видимо оно што он види, али смо свесни и његовог постојања. Друго, непрекидно клађење Бамберга показује његову унутрашњу узнемиреност која је непосредно пренета на гледаоца тиме што је, услед положаја камере, принуђен да посматра Бамбергову главу како му, следећи свој ритам клађења, прекрива видно поље и спречава га да с миром погледа књигу. На крају, треба потражити узроке тог немира.

Бамберг гледа фотографије из Мађарске револуције када се народ побунио против власти, након чега су људи трпели последице и били сурово кажњени. Зауставља се на две фотографије нагих, измучених тела, да би већ на следећој страни наишао на спорне хомосексуалне садржаје. Овај прелаз са тела као симбола жртвовања и објекта кажњавања на тело које ужива у интимности илуструје колико људско месо мења своје функције у зависности од околности. Тело је створено за оба – за бол и уживање и често у кратком временском интервалу трпи смењивање својих опречних могућности. Бамберг се у овом тренутку насмеје и фотографије задржава за себе. Он очигледно има свест о томе да их може искористити против познаника из чега извлачимо закључак да Бамберг није сасвим чист изашао (ако је икад изашао) из механизма функционисања власти. Он зна да је уцена комбинована са доказним материјалом најбоље средство за добијање власти над човеком, а Бамберг, како се из овога види, жели да осети бар неку моћ у својим рукама.

Тело које ужива у секуалном грчу представља олакшање коме се тежи. У репресивном систему који спутава појединца представља једини непомућени вид олакшања. Павловић овде, како смо већ назначили, тело доводи до гротеске. У складу са тим и сексуални чин се везује за гротескне ликове. Бамберг и сви његови познаници припадају свету маргиналаца, а проститутке које искрсавају одасвуд су маргинална појава чак и у односу на маргиналце. Тако бар изгледа на први поглед, на крају сви бивају изједначени у гротескној потери за пацовима у дворишту где је некада био биоскоп. Проститутке са почетка обележавају

фотографију, док прститутка која Бамберга прати преузима и филмске улоге. Она глуми филм. Прститутка постаје посредник између холивудског филмског света, изолованог од реалности, и света који Павловић представља, света буђења пацова, чиме се само наглашава нереалност онога што је у филму уобичајено дато. Уместо пројекција на филмском платну, ми гледамо филм у коме пијана и помахнитала скупина људи из забаве прогања пацове по блату. Прститутка је, на исти начин, што јој је и основна улога, посредник између жеље за физичким повезивањем са другим бићем и реалности. У реалности је омогућено само сексуално пражњење, и то у случају да се обезбеди место и погоди време када се неће појавити нежељени посматрачи.

Код Павловића је присутан хаос, људи је превише, а не значе ништа, осим што сужавају другима видно поље. Као гледаоци премеравамо простор људима, он је „*podređen etalonu – ljudskoj figuri – i meri se samo tom merom*“. (LOTMAN – CIVJAN 2014: 231) Један од најупечатљивијих кадрова да ово прикаже ипак није Бамбергово сударање са масом која циркулише по станици. У питању је један кадар са почетка – наставак пробе након испада госпође Милеуснић. Тада видимо само људе са леђа како се враћају на своје позиције у хору. У неком моменту, ништа не видимо осим њихових ногу. Ова позиција уз то ствара утисак код гледаоца као да чучи (или седи у биоскопу испод нивоа платна) и посматра оно што се дешава, уходећи јунаке. А како сам Павловић говори: „*Čovek nikada ne uhodi drugog čoveka da bi rešavao probleme tog čoveka već svoje*.“ (PAVLOVIĆ 1982: 70) Тако гледалац од почетка до краја, остаје воајер, пратећи кружно кретање по пустој земљи, које никуда не води, чиме се, хтео то или не, поставља у позицију Велимира Бамберга.

ЗАКЉУЧАК – НАГОВЕШТАВАЊЕ ЦЕЛОВИТОСТИ СВЕТА

У закључном разматрању желимо да отворимо могућност за повезивање сегмената на које смо у раду указали са остатком Павловићевог циклуса *Дивљи ветар* и филмом *Кад будем мртав и бео*, који је био разматран за анализу, али је на крају изостављен јер сматрамо да је наш одговор на тему на овај начин заокружен. Циљ је да успоставимо синтезу и укажемо на ауторов покушај да створи заокружени свет, који, упркос својој заокружености, и даље не претендује на то да буде целовит јер није до краја сагледив. Исте теме телесности, временитости и простирања које су присутне у обрађиваним делима јављају се и у онима која смо изоставили како овај рад не би превазишао разумне оквире.

Откуда наслов циклуса *Дивљи ветар*? Ветар представља неконтролисану силу спроведену над оним који пасивно чека и нема друге могућности да се макне осим уз појаву ваздушних струјања. Ветар, уз то, означава звук промене времена, које постаје другачије, и тиме изазива стах – и Манчић и Стеван су се, као што је указано, у *Зиду смрти* борили са ветром. Ако имамо у виду цео циклус и свет који Павловић гради помоћу својих ликова, не можемо а да не приметимо да је најчешћи разлог пропасти јунака дивљање њихових нагона. Нагони су тако покренути нечим споља – силом која обузима човека, али у њему проналази довољну еластичност и подложност оваквом кретању. Таква сила симболизована је ветром.

Статус жене као објекта – друштвени идеал и људска жеља

Специфична лирска минијатура *Ветар у сувој трави*, због тематизације промашености и жала за пропуштеним приликама и изгубљеним временима (која овде чак никад нису била простор среће, али су још увек била простор наде) личи на остварење Боре Станковића, помереног у новије доба и смештеног у простор Источне Србије. Присутна је чак и типично станковићевска песма, али она више нема никакву лепоту. Милица, коју смо помињали у вези са

Љубинком Манчићем и нагостили објективизацију ове жене од стране мушкараца у колективу, јавља се овде као централни објект посматрања. За три млинара који је надгледају она јесте идеал, а критеријум који омогућава идеализацију јесте Миличина верност мужу Реброњи. Сава и Тимотије за њом жуде, Божидар је издваја као неукаљану представницу патријархалних вредности, која је, у његовом виђењу ствари, супротстављена варошким женама лаког морала. То је, наравно, његово лично уверење и генерализујући став до кога, како сазнајемо накнадно, долази услед свог животног искуства, желећи да оправда губитак сина.

Чим се појави на сцени, Милица је, као што је био случај и у Манчићевом сећању, предмет погледа. Три млинара посматрају њене покрете и замишљају њено тело. Божидар приписује жеље само другој двојици млинара:

*Ни они не спију, знам! Гледају Милицу. Подвирују под изгужваном кецељом, сву ју снагу пипкају с поглед, а њојзина снага љуља се кој лађа – подрктава кад замане с рукама, ту, пред њи, а јопе – кој да не постоји...
Кој облак!... (ПАВЛОВИЋ 1993 : 23)*

Већ се кроз овај опис открива да је Милица идеализована. Она је измештена из домена свакодневног. Њено тело јесте ту, они осећају њену снагу и пулсирање живота, које је представљено сваким њеним покретом, а њихов доживљај посебно је наглашен ако имамо у виду да су на почетку морали да се тргну из *мртвила* јер су имали утисак да је свако кретање стало пошто је млин престао да ради. Истовремено, Милица је „*кој облак*“, она „*кој да не постоји*“, (ПАВЛОВИЋ 1993 : 23) чиме се њено телесно присуство, након што је претходно афирмисано, негира. Ово бива јер им је жена недоступна. Млинари је „*пипкају с поглед*“, али ту границу не могу прећи, јер Милица на њих не гледа. Реброњина жена, као што ће то бити случај и у Манчићевом сећању, корача „*као да у близини нема никог*“ и док обавља своје устаљене, навикнуте кретење она не види (не жели да види) никога око себе. За све удвараче је незаинтересована и

како игнорише њихове покушаје да јој се приближе, њима преостаје само да је додирују погледима.

Милица је привремено поштеђена Божидареве мизогиније само јер му делује довољно узвишено, као нетипична жена, „*кој облак*“. Треба указати и на чињеницу да старац воајерски прати сва дешавања, у која се ни у једном тренутку неће умешати. Он, дакле, жели да се увери у Миличину врлину и свесно бира да посматра како она бива тестирана пошто се појављује возач Аца (човек из града) који се клади са Савом да ће је завести. На овај начин, Божидарево првобитно дистанцирање од опкладе открива се као лажно и лицемерно. Једина разлика између њега и Саве огледа се у томе што њему није угрожена зарада, али му зато јесте угрожена вера. Једнако као и Сава, он сву своју наду полаже у то да ће Милица поступати онако како он мисли да она увек, доследно мора делати да би се доказало да су његове претпоставке о њеној узвишености тачне.

Сави је неопходно да верује да Милица **мора** одбити шофера, како он не би посумњао у своју мушкост јер сам не успева да је заведе. Ако се покаже да жена одбија све, онда проблем није у њему. За Божидара, Милица **мора** одржати илузију о могућности постојања савршене женске чистоте. Она **мора** означити победу Зјапине, која се урушава, над варошима и градовима који је трују. Разлози свих мушкараца да у Милицу полагају своја очекивања, изразито су себични. Милица носи терет свих ових прећутних морања, упркос својој несрећи, она мора трпети сопствену промашеност и живети у складу са њиховим очекивањима.

Божидарева породична историја за нас није значајна. Оно што је значајно јесте да он разликује жене из своје прошлости и жене покварене обичајима модерног доба. Друго – он прави разлику између чистих, неискварених жена, попут Милице, и оних искварених и подлих, попут Јаворке, која му је завела сина, или певачице Стевке, при чему је Стевка само Јаворкин одраз. Главна

разлика између ова два типа жена односи се на сексуалност. Жена која не испољава интересовање за различите мушкарце, која је верна, смерна и трпи, уклапа се у патријархални модел идеалне жене. Таква је Шањијева Велинка из *Задаха тела*. Други тип жене је демонизиран – она, из Божидареве перспективе посматрано, доноси пропаст мушкарцу. Таква је била Оља. Писали смо о томе како је Шањи током сексуалног односа посматрао керамичарку као демонско биће. Наравно, ово не значи да је Божидар толерантан према мушкарцима који заводе, то смо видели из односа према возачу Аци, којег одређује као покварењака. Али, ако Аца заведе Милицу, њој не може бити опроштено, она је крива. Она зато, пошто поклекне, за њега, као и за Тимотија и Саву, престаје да постоји. Ако Јаворка заведе његовог сина, он је упропашћен, али није крив. Био је слаб, али му се не укида наклоност и љубав, нити му се негира постојање.

Заједничко за сва Божидарева демонизирана зла јесте да долазе из другог простора – вароши и градова – и да разарају село тако што разарају вредности старог времена. Певачица која у кафани наступа само је један од представника зла које, по Божином мишљењу, разрушава утврђени поредак, стварајући хаос. Иако је певачица, она не може произвести праву песму, јер јој је глас „танак, крештав и безличан“, она ће одсуство лепоте гласа који може да заведе покривати скретањем пажње на своје тело и увођењем скаредних поскочица, којима ће успети да „усковитла кафану“. (ПАВЛОВИЋ 1993 : 59) Она ствара спољашње кретање, али не изазива кретање кроз време јер нема лепоту да изазове емоцију која би ка таквом унутрашњем покрету одвела. Она изазива само хаотично трзање по простору, током кога сви желе да се телесно збију. Једини којег певачица погађа, али не својом песмом, већ празнином коју око себе отвара, јесте Божидар. Жудња окупљених мушкараца за њеним телом, док она седи „раскречених ногу“ и „пиљи“ (ПАВЛОВИЋ 1993 : 69) у возача, у пренесеном смислу открива њихову жељу да се улију у празнину.

Оно са чим певачица не рачуна јесте да подизање жеље, која остаје незадовољена, поступно одводи ка агресији. Пошто се у ноћи пуној месечине, Стевка попне на кров, а Тимотије јој кришом склони мердевине да би јој се осветио што га је претходно плунула, она, вероватно занесена месечином и својим уздигнутим положајем где је сви посматрају, али је не могу додирнути, а уз то и опијена алкохолом, почиње заводљиво да игра и пева пред окупљеним рударима, свлачећи се. Певање престаје док она то чини, праћена свирком из кафане. За то време, она се „само смешкала извијајући дебело тело“. (ПАВЛОВИЋ 1993 : 71) Сцена, коју посматрамо из перспективе свезнајућег приповедача јер тако расплет постаје неочекиван, постепено се из изазивања жеље претвара у експлозију незадовољства:

И како је на њој бивало све мање рубља, тако су узвици бивали све ређи. Стајали су укочено и гледали у дрхтаво месо које се готово нестварно беласало на крову. Беху паралисани том сликом за коју као да нису веровали да је стварна и да је намењена њима и њиховим очима, свикнутим једино на таму рудничких окана, на врлудање бразде под раоником, на блесак сунца са узрелог жита, на прљавштину штала и пртених кошуља њихових жена чији су удови још од детињства огрубели од рада. Ућуташе. А кад је са тела спала и последња крпица, гледали су је у тишини, огромну, белу и недочуватну; чинило се да ће тај мук потрајати до зоре, чак до појаве сунца – докле год румена светлост не ожари шуме. Али тада се деси нешто што је нарушило сваки привид узвишеног: Стевка се оцери и поклони пред скупом. И док се сагињала, њене тешке дојке плеснуше једна о другу – зањихаше се као цедиљке од белог платна у којима по селима сире сир.

Неко се насмеја, нагло, крто, као да тим церекањем хоће да је увреди. (ПАВЛОВИЋ 1993 : 71-72)

Док се Стевка свлачи, полако се гаси сваки глас јер она престаје да пева, а рудари да говоре. Остаје једино свирка, на коју је и заборављено пошто су сви под кровом усмерени на оно што над собом виде, а не на оно што чују. Гашење гласова сведочи о неспособности човека да се изрази и одреагује на приказ коме присуствује, он не може уобличити своје мисли у речи јер је збуњен и занесен. Стевка није свесна да уздигнута и бела на месечини за рударе представља идеал, који се лако може омрзнути ако изневери очекивања и сроза се из

подручја узвишеног у простор обичног и свакидашњег. Белина њеног тела супротстављена је свакодневној тами рудника на коју су рудари навикнути. Њено мекано тело на месечини је у контрасту са огрубелим кожама њихових жена. Већ овде је сугерисан потенцијал да се ситуација преокрене, да се презре оно што се види. Стевка, која стоји на висини, представља све што посматрачи НЕМАЈУ. Они у моменту могу бити фасцинирани, али временом ће се нужно јавити свест о томе да им оно што гледају не припада, али их подсећа на сопствену промашеност.

Стевка за тренутак представља узвишену лепоту, не зато што је сама по себи лепа, већ јер излази из подручја уобичајеног искуства посматрача. Сlike које она у њиховој свести активира односе се на време, њихов унутрашњи, али и колективни живот, јер су у компактну целину повезани заједничким искуствима. Певачица изазива упоређивање између до тада проживљеног и тренутно виђеног. Својим свлачењем на крову, Стева случајно постиже оно што не може учинити песмом.

Међутим, несвесна како је виде и шта у њој виде, јер она нуди само приказ тела, а публика у њега учитава значења, она сама разрушава „привид узвишеног“. Овај „привид“ је као што је речено морао бити срушен. Излазак из другог времена у коме се прмотава сопствена историја и човек колектива У ТИШИНИ констатује све оно што нема, прекинут је у тренутку када „дојке плеснуше једна о другу“. Овај звук, који је везан са сликом цедиљки „од белог платна у којима по селима сире сир“ означава излазак из претходно успостављеног времена и простора, што су се формирали као засебна целина, ван стварносних оквира, и, у исти мах, значи враћање у актуелни моменат. Дојке које активирају приказ сирења сира више не припадају узвишеној и недохватној белини. Оне су сада предмет из личног искуства сељака, из домена свакодневног, који им је постављен на узвишен положај да их провоцира.

Нагли смех, који поново укључује глас човека, потврђујући да је плескањем дојки тишина неповратно разрушена, лагано се претвара у претње: „'Силази опајдаро!'заурлаше сељаци. 'Шта ћеш горе кад смо ми доле? Скачи!'“ (ПАВЛОВИЋ 1993 : 72) Питање проистиче из њиховог уверења, које се јавља као последица изнова пробуђене свести о ситуацији у којој су се нашли, да певачица нема права да буде изнад њих јер су исти. Повик „опајдаро“ открива да чак нису ни исти – Стевка је сад испод, неко ко мора бити увређен и понижен јер се дрзнуо да уопште стане изнад њих. Она постаје предмет који њима служи, тиме што њене дојке постају, пред њиховим очима, предмет који уобичајено користе за сирење сира.

Нагло освешћена Стевка осећа агресивност масе и зато се и „уплаши“ чим они почну да говоре. До тада усправна и спремна да изазива, у њој се изненадно јавља инстинктивна потреба да се скрије:

Стевка се згрби одбичући поребарке, и, скривајући руком голотињу, крете низ кров на другу страну. Њено узмицање разјари посматраче. Почеше да реже и да прете.

Однекуд полете грудва земље и погоди је у главу.

Жена крикну.

Тимотије се окрете. На рубу паркиралишта клатио се Божидар. Тимотије виде како старац копа по ивичњаку, граби бусење и гнево, из све снаге, гађа певачицу. Поведени његовим примером, најпре сељаци, а после и рудари, засуше је грудвама алачући. Избезумљени пијаначком јарошћу, нису бирали шта бацају на кров. Певачица хитро, као да краде, покупи своје рубље и потрча ка задњем забату у намери да сиђе, али са ужасом опази да под собом нема мердевина. Застаде, стражњице окренуте посматрачима. Они закевташе неким дубоким и крвавим крицима, и засуше је камењем. Жена зацвиле, сложи се на колена и бауљајући по крову заби главу међу ноге – затрпа је одећом. Згрожен људским бесом и њеном немоћи, Тимотије се отрезни; схвати да је оборио мердевине. (ПАВЛОВИЋ 1993 : 72-73)

Ситуација у којој се људи трансформишу у звери пропраћена је и одговарајућим звуковима. Они су поново лишени гласова да говоре, али, овога пута, не због дивљења. Артикулишу свој бес као животиње. Посматрачи „реже“, Стевка „крикну“, гађају је грудвама „алачући“, затим, пошто им окрене задњицу,

они „закевташе“ и коначно она „зацвиле“, скривајући главу међу ноге, покушавајући бар њу да заштити од разбијања. Божидарев бес постаје бес колектива, али његови и њихови разлози за напад нису исти – он се свети Јаворки што му је „упропастила сина“, а пијан се не сећа ни да је то учинио; они се свете Стевки за понижење јер су неколико тренутака раније гледали у њу као да је чудо, што не могу избрисати само исмевањем певачице. Она не може бити само спуштена на њихов ниво, већ и понижена. Њен уздигнути положај, због којег им се чинила недостижном, изокреће се у проклетство јер жена на крову остаје заробљена и изложена. Ударце камењем изазива коначно понижење које им упућује, када им, несвесна шта чини, једнако несвесна као што је и раније била, желећи да нађе излаз, окреће задњицу. Након што је изгубила моћ коју је имала над њима, она остаје немоћна и изложена.

У истој позицији налази се и Милица пошто је возач оставља, а муж сазнаје за превару. Док ујутру пере Реброњине ублатњављене чизме. Милица треба да учини да се прљавштина не види, да нестане. Она мора да, трљајући својим рукама залепљено блато и балегу, поништи ефекте пада и мужевљевих пијаних лутања током повратка кући из кафане. Ситуацију опет посматрамо из позиције млинара, не знајући ништа о Миличиним мислима и прихватању свог коначног пораза. Гледајући је, млинари више не препознају у њој *своју* Милицу. Утврђујући поступно у непознатој жени све елементе *њихове* Милице, Божидар закључује да ипак то није иста особа. Она је „мауна“, „љуска“ и „ломљива ларва“ (ПАВЛОВИЋ 1993 : 100) јер остаје испражњена од сваког садржаја. Са једне стране, *њихова* Милица за њих више не постоји. Са друге стране, вероватно је да Милица, након плача претходне вечери, заиста и бива испражњена. Она више нема чему да се нада. Зашто нам није дато да слом видимо из њене перспективе, ако смо претходно могли да видимо Реброњин пад?

Зато што је Милицин очај недељив. Она нема коме да се јада и чиме да се утеши. Тачно је да ни раније није имала саговорника, али је могла да опомиње

Реброњу, да повремено излије своју патњу пред њим. Готово је извесно да ће јој, након преваре, и то право бити укинуто. Жена, уз то, схвата да никада неће отићи из Сејменског дола, да ће остати да робија, да неће родити дете, да ће дању слушати млин, ноћу Реброњино хркање, а да су свирка, слобода и лепота недостижне илузије које се врло брзо сруше у блато. Милица губи могућност да буде узвишена у свом страдању. Она остаје без ичега у шта може да верује, осим да чека смрт. Како Милица нема ни тридесет година, трпљење до краја живота, у њеном случају обухвата неподношљиво дуг временски период. Коначно, Миличине перспективе нема и јер је тишина завршна потврда човековог пораза и препуштања времену.

Трагови женскости

Када колектив жели да казни некога кога изопштава, он ће то увек чинити тако што ће му забранити да заборави. Када Лале жели да казни и уцени Бамберга, он ће га изнова подсећати на дуг који му не може вратити. Остатак света ће га својим полутајним коментарима изнова подсећати да је другачији, да не припада друштву. Њихова освета своди се на то да му не дају да заборави, тако што доследно и посвећено оживљавају исто трауматично сећање, како би у њему изнова будили кајање, јер, познајући системе манипулације, они знају да је на ономе на коме је кајање истовремено и кривица, а не обрнуто. Сличан механизам уписивања кривице присутан је у случају још једног Павловићевог идеалисте.

Јунак Павловићевих приповедака, дечак Јелен, показује судбину емпатије у Павловићевом прозном свету. Дечак заиста осећа оно што други осећају и зато је најчешће онеспособљен да дела. Гледајући Рајка како се дави, он осећа страх од смрти (исто се дешава и са идеалистом Павлом у роману *Зид смрти* док посматра Мерсиху). Ударајући, по учитељовој заповести, свог друга Милета, Јелен осећа као да је он сам Миле, па чак и када се Миле њему свети он се накнадно пита зашто је дечак то учинио. Он жели да разуме јер не жели да

казни. У сваком тренутку Јелен се прво брине за друге. Колектив га прозива „женски Петко“ јер у њему осећа преосетљивост коју традиционално приписује женама. Кроз ликове Јелена, Бамберга и Павла може се открити судбина оних који се не уклапају у очекиване моделе понашања. Желећи да се задржи даље од људи, Јелен се све више удаљава од света. Он и сексуално сазревање проживљава превасходно кроз посматрање других. Потопљен у своју самоћу, он ни своју жељу нема са ким да подели.

Женскост и емотивност бивају кажњени и тамо где се очекивано јављају – код жена. У приповеци *Падобрански слет* жена долази из села у потрагу за својим љубавником за кога се испоставља да је ожењен и да ју је завео лажним обећањима. Она бива изгубљена у новој средини, збуњена због неочекиване преваре и опљачкана. Привидно је разуме само друга жена, келнерица која јој открива да је човек за којим трага ожењен, позива је да код ње преноћи, али је убрзо избацује пошто јој се на вратима појави љубавник. Занимљиво је да пре тога келнерица истиче своју индивидуалност и способност да за саму себе заради и не зависи од мушкарца. То је оно што казује, али на овај начин, конкретним поступком, келнерица сељанку индиректно подсећа да је примарна улога жене да задовољи мушке потребе – она мора бити доступна љубавница онда када се од ње то очекује. Друга жена која јој помаже опомиње је да се врати кући јер је главна улога жене улога мајке. Овде се морамо сетити идеалне мајке Ержабет из романа *Зид смрти*, спремне на сваку жртву и трпљење како би се очувала породица. Понижена и преморена, јунакиња *Падобранског слета* се поражена, злоупотребљена као изгубљени предмет чим напусти своје место, враћа назад кући, на исти начин како је и дошла – возом.

Жена је још једном објекат посматрања, као што је и објекат у свету мушких субјеката. Она је пасивна и принуђена да се врати у позицију пасивности чак и онда када привремено реши да се отме од очекиваног понашања и преузме активну улогу, као што је овде учинила напустивши село.

Међутим, у сусрету са већом средином, открива се да она није спремна за свет, да не уме да се избори за себе и да живи у илузијама. Коначно, једни свет који јој се отвара као могућ за живот јесте онај из кога је претходно побегла. Чак и треће лице из којег се приповеда сугерише дистанцираност и објективизацију. Прича није испричана из перспективе жене, ми споља опажамо потврде њене немоћи. Емоције које су је натерале да напусти сигурни и познати оквир нама остају непознате. Жена и њена сексуалност остају изван разумевања, увек су објекти посматрања и приповедача и читалаца.

Кризне ситуације – ломови у времену и производња сећања

Када говоримо о кризним ситуацијама, тренуцима у којима човек пред временом (животом) губи своја упоришта, мислимо на приказане преломне моменте који су увек упечатљиви. Упечатљивост се постиже на два начина. Први јесте да је оно што је описано потпуно неочекивано (на пример, изненадна смрт Џимија Барке у филму *Кад будем мртав и бео*). Други подразумева потпуну очекиваност разрешења. То бива у већини Павловићевих приповедака које описују ратна дешавања и смрт војника, као и у случају Бамберговог новог разочарања, или, да останемо при смрти, коначног страдања Лалета у *Луткама на буњишту*. Атмосфера и околности су такве да можемо претпоставити смрт или пропаст, али најчешће остајемо изненађени. Зашто тако бива? У питању је поступак који Павловић примењује у оба случаја, он чини смрт изненадном, случајном и чак и баналном. Читалац углавном није припремљен за баналност смрти, јер је то животно, а не уобичајено литерарно или филмско искуство, тако да је ефекат јачи јер је стварноснији. У литератури и филму најчешће очекујемо да су смрти уздигнуте, припремљене и значајне.

Ово конкретно значи да су сцене умирања у Павловићевој прози и филму памтљиве. Џими Барка који је на крају убијен у клозету након што се вратио на исто место из кога је пошао делује као прилично стваран, убедљив случај страдања. Стваран је до тачке апсурдности. Он умире без припреме. Временом,

гледалац може и заборавити цео контекст, он ће памтити само ову упечатљиву сцену. Павловићеви јунаци нису узвишени носиоци великих идеја. Чак и онда када то желе да буду, они прво морају живети у свету, а, пре свега, у њему морају преживети. Они ће радити, јести, пити, виђати се са другим сличним фиктивним људима, сексуално општити, остајати разочарани, боловати и умирати.

Када кажемо да су представљене смрти више животне него литерарне или филмске то значи да нису издвојене из тока живота. Живот се наставља и поред онога који умире, нечијом смрћу не долази се до краја времена, све и да је на том месту формални крај дела, ми знамо да је логика Павловићевог света таква да смрт пролази за све осим за умирућег. Ипак, то не значи да Павловић бира јунаке за чије смрти нам је сасвим свеједно. Постоји више начина да нам за нечију смрт не буде свеједно – да тог јунака волимо или мрзимо, дакле, да имамо емоције; или да смрт на нас делује као шок. Реакција која се очекује од читаоца или гледаоца је да констатује да оно што се догађа можда није увек праведно, али да једноставно тако бива. Ово се не односи само на умирање већ на прихватање губитка уопште. У крајној линији, Павловић нас и кроз целокупну своју прозу, и кроз филмска остварења суочава са централном темом – губитком смисла.

Највећа криза – Ерос и Танатос – судар тела и времена

У Павловићевом стваралаштву долази до честог судара Ероса и Танатоса. Откривање сексуалности неретко прати и откривање смрти. Овај поступак је огољен у приповеткама јер је њихов обим мањи па можемо на згуснутом простору видети дотицање ове две силе.

На почетку *Сабље* дечак испитује сексуалност. Он жели да види женски полни орган због чега се скрива у нужнику. Упознавање са женским телом у њему још увек не буди јасну страст, већ се меша са гађењем: „И те кад су ми се очи свикле на таму, ја сам јој назро тело, обнажено од појаса наниже. То је *то* – рекох себи – то за чим отац чезне и сваке ме ноћи оставља у соби самог.“

(ПАВЛОВИЋ 1993 : 41) Он осећа у телу „грч“ (ПАВЛОВИЋ 1993 : 42), али је важно то да у контакт са сексуалношћу долази посматрајући пражњење црева. Дакле, нема одвајања телесних функција. Тело се напиње, грчи и празни, а опет изазива чудан грч у телу дечака иако жену види „напету, искежену и набрекких жила“. (ПАВЛОВИЋ 1993 : 42)

Овом надгледању претходи расправа са другом који га и наводи да посматра жену у нужнику:

„Девојчице између ногу немају длаке, као ни ми“, рекох излазећи напоље, задовољан што нећу више удисати мирис рђе. „Јеси ли ишта видео на Радету када су му Пулић и Љуба Кењац скинули гаће?“
„Девојчице их имају“, понови он непоколебљиво. „Ако не верујеш, попни се на нужник и сачекај је да дође и да пишки. Видећеш.“
Чекао сам. (ПАВЛОВИЋ 1993 : 39)

Безазлена расправа око полних длака у себи садржи за дечаке битно питање – да ли су девојчице исто што и ми? Они знају да у полном смислу нису, али би израстање длака показало и раније сазревање супротног пола са којим дечаци нису сасвим спремни да се суоче. Оно што не знају они домаштавају и измишљају. Поред несигурности око другог пола јавља се и несигурност у сопствени пол, прећутна сумња у свој правилни развој. Када дечак жели Драгану да докаже како ни они немају длаке не позива се ни на своје ни на Драганово лично искуство, већ за пример наводи ситуацију са Радетом. Раде је, иако то није експлицитно изречено, потврда да је и са њима све у реду јер ни он нема длака.

У краткој причи *Рат* из збирке *Кругови*, тематизован је сексуални сусрет жене и шеснаестогодишњег младића. Наслов изневерава очекивања, али се може применити на еротску мушко-женску игру коју различити ликови унутар циклуса, од којих је можда најупечатљивији Славољуб из романа *Задах тела*, неретко називају ратом. Жена му на обали реке казује о свом мужу. Битан је начин на који младић посматра њено тело:

Видео сам како с времена на време додирује стегна.

Тај покрет, кратак и самосталан, независан од свега осталог што је чинила, наговестио ми је њену самоћу. Кроз њега, боље него кроз све приче из комшилука, сазнао сам какав јој је живот. (ПАВЛОВИЋ 1993 : 163)

Препознајући у покретима њеног тела жудњу за додиром, младић ће жену навести да му се препусти. Изненада, усред њене исповести, младић јој тражи да нешто запева: „Питао сам се хоће ли запевати, да ли ће моћи то да учини, хоће ли тим својим гласом утолити врелу жеђ прострства? Да ли ће преломити и запевати бесрамно као да се скида.“ (ПАВЛОВИЋ 1993 : 166) Зашто је глас, посебно када пева, заводљив и привлачан? Његови извори су тајни, глас долази из дубине грла, а глас који пева жели да створи лепоту, да својим поигравањем фасцинира слушаоца. Препуштање песми означава отварање, пристајање на игру завођења.

Пошто са женом има однос, младић улази у реку да се опере од слузи коју осећа између својих ногу. У том моменту он се присећа рата и свог бежања са оцем, током кога је изненадно угазио у леш. Искуство секса, чини се, готово нужно прати подсећање на смрт, ако већ не следи и директно суочавање. Младић закључује:

Сећања, рекох док ме је река носила ка виру, густа, слузава сећања. Јача од окова, снажнија од смрти. Изађох на обалу и раширих руке да ми сунце олиже пазухе. Одједном постадох срећан што целим телом додирујем врелу земљу и што ми се под сунцем коса претвара у дуге влати. Окретох се и видех: далеко, тамо иза воћњака, жена је грабуљом сакупљала сено. (ПАВЛОВИЋ 1993 : 169)

Ако имамо у виду претходно помињање слузи међу ногама, која је и узроковала младићеву жељу да уђе у реку и окупа се, јасно је да сећања, одређена као „густа, слузава“, на самом крају приче, добијају карактеристике сперме – она су неминовна последица искуства раније проживљене, испражњене жудње која се окончала, али је за собом оставила трагове. Међутим, упркос сећању на рат, младић остаје онај који је преживео. Уживање у земљи и сунцу јесте потврда тријумфа живота чији је он део и даље, за разлику од

остатака човека у које је угазио једном у реци. Начин на који ће он запамтити жену од које се поступно сасвим удаљава, након тренутне телесне блискости, биће другачији од онога како је она запамтила исти догађај, као што је његово ратно искуство непоновљиво, јер је део само његовог сећања.

Одговор на питање: „Зашто нас наша сећања обмањују?“ могао би бити: „Зато што су наша.“ Реалност, ако јој признамо постојање, морала би представљати скуп свих могућих перспектива, које би обједињене откриле стварност по себи. Та јединствена, компактна и надлична стварност представљала би скупину свих могућих појединачних стварности. Када кажемо појединачна стварност, имамо у виду да као меру ствари намећемо ону перспективу која је наша, а коју неретко по аутоматизму усвајамо као једини могући поглед на свет. За свакога понаособ тако и јесте, јер, иако можемо разумети туђе перспективе и у њих се можда и уживети, ми свет никада не можемо гледати другим очима до својим. Чак и када се уживљавамо, то смо и даље ми у улози другог, и чак и када осећамо сажалење, ми не жалимо тог другог са којим се идентификујемо, већ себе кога препознајемо у њему.

Сећања представљају наше појединачне реалности, наше искривљене и једнодимензионалне погледе на стварност, који су пропуштени кроз време. Ово би практично значило да су то наше визије препуштене нашем унутрашњем бићу да их немилосрдно и по свом нахођењу прекраја, што смо могли видети превасходно у роману *Зид смрти*. Нежност и идеали падају пред жудњом и потребама тела, али још битније јесте то да успомена на интезитет тих потреба опстаје и онда када романтизована визија света ишчили. Ово можемо уочити и у приповеци *Таван*, у којој је јунак Благоје Јотић као дечак. Његова идеализована идеализована дечја љубав бива избрисана када постане сведок неочекиваног сексуалног сусрета. Да ли то онда значи да је телесност изнад осећања? Тешко би се то могло рећи. Пре можемо да закључимо да су најинтезивнија осећања сплетена са телесношћу. Идеали су најчешће покушај човека да себе убеди да

нешто осећа, док, са друге стране, тело открива искрене жеље. Само истинска жудња опстаје у времену, а истинито јесте оно што је погодило и тело. Сећање је, као и осећање, нераскидиво везано са самоћом. Људи не могу поделити исто сећање, као што не могу поделити ни исто осећање јер нико не може видети свет из њихове перспективе. Међутим, у роману или приповеткама то може учинити читалац. Када читамо цео циклус, суочавамо се са различитим перспективама и различитим неподељивим самоћама.

Тело – сећање и судар са простором

Чини се да Павловић постаје убедљивији приповедач на оним местима где осећању смрти супротставља потребу за остављањем трага кроз коитус. Приповедање је најефектније тамо где се суочавамо са телом које прелази своје границе – у смрти и сексу. Ти тренуци су грађа од које се временом прави сећање, а посредник између сећања и замишљених слушалаца може бити само прича. Исто се догађа и у филму – представљају се граничне ситуације – и у *Задаху тела* и у *Кад будем мртав и бео* на крају се суочавамо са смрћу. Током развоја радње пратимо кружење сексуалне енергије. Бамберг успева да избегне смрт јер избегава секс. Он бежи од суочавања са смрћу, једнако као што и од секса бежи ка идеализовању измишљене блискости, која се потврђује кроз пољубац.

Простор можда јесте, као што смо навестили, секундаран код Павловића, али је он грађа од које се праве сећања (као што су то и сусрети са женама). У роману *Расло ми је бадем дрво* први контакт са градом у који из Зјапине Благоје долази на студије открива младићеву нетрпељивост јер нова средина нема ништа заједничко са оном из које је дошао. Казује како му није требало „више од недељу дана“ да Београд омрзне. (ПАВЛОВИЋ 1993 : 10) Први разлог за презир јесте појачан саобраћај, на који он није навикао. Константни страх да не буде прегажен показује стање напетости и осећање угрожености у коме се млади студент нашао. Он наглашава како су „усред саобраћајног

ковитлаца – уморни људи“ (ПАВЛОВИЋ 1993 : 10) из чега се стиче утисак да је њихов умор последица сталне борбе са превозним средствима. Саобраћај би, притом, означавао убрзано, механичко кретање које захвата све становнике модерног града, укључујући и њега самог. Он је у граду ПРИНУЋЕН да се креће усклађен са целокупном машинеријом кретања.

Град напада Благојеву перцепцију стварности: саобраћај ствара буку, а док новопечени студент посматра свет око себе, он запажа раздраженост сопствених чула, издвајајући своје утиске у кратке и ефектне реченице, којима ће сажети учинак доживљеног, без потребе за додатним објашњењима: „Болни надражаји вида. Преосетљивост слуха.“ Реченица која се, након навођења кратких чулних импресија, издваја јер открива буђење тела чије се жеље спутавају јесте: „Немир вреле крви у шакама што у бескрајним ноћима стискају књигу као љубавницу.“ (ПАВЛОВИЋ 1993 : 10) Портрет Београда заокружен је сопственом обуздаваном жељом и могло би се претпоставити да је главни узрок мржње према граду управо тај – по доласку на студије младић изнова потискује своје тренутне потребе живећи у прошлости (јер му тек у поређењу са родним крајем град може у тој мери сметати јер је град, а не село, а уз то ТУЋИ град, а не ЊЕГОВО село) или у будућности (машта да заврши факултет и осећа како му је „младост на жртвенику будућности“). Ово кретање можемо пратити и у филмовима. Простор је динамизован кретањем јунака које ће се на крају увек открити као кружно: Бамбергово кретање по периферији и отпаду, широко кретање Џимија Барке који се на крају враћа на исту тачку из које је пошао где и скончава, Борино кретање Београд-Сарајево-Београд.

Благоје у поменутом роману даје читаоцу на увид кратке и брзе слике, одломке виђених сцена којима скицира градски простор, како би, свесним бирањем овог поступка, створио илузију кретања и вибрирања о коме жели да говори. Поступно сужавајући слику ка себи, он чини да се она згушњава око њега као централне фигуре, на коју се кретање одражава, и, коначно, он тиме

премешта претходо наглашено спољашње вибрирање унутар сопствене коже, наглашавајући „немир вреле крви у шакама“. Битно је то да „немир крви“ и жудњу за женом он осећа у шакама. Шаке би представљале све што човек ради. Благоје жуди за тим да дела, али уместо тога посвећује се учењу. Игноришући снажно пулсирање садашњости, он настоји да се фокусира на будућност.

Његови планови да избегава живот који би му одвлачио пажњу са учења, па самим тим продужавао боравак у граду који презире и успоравао повратак у родни крај, бивају поремећени због изложености утицају Мите Балабановића. Благоје сам примећује како је спас од сексуалних фантазија проналасио у Мити и једноставно казује: „Привлачио ме је.“ Ова привлачност јача је од сексуалне привлачности према неодређеним (па самим тим и свим) женама јер је Мита непредвидиво „чудо природе“. (ПАВЛОВИЋ 1993 : 43) Мита окупира Благојево тело, чинећи га стално заузетим и забављеним новим авантурама. Однос између тела и душе представља основу за Митино схватање света и постојања:

Догађало се да је из вечери у вече ускакао у моју собицу, отимао ми уџбеник из руке, бацао ћебе с мог тела буљећи право међу моје ноге.

„Ха!“ Узвикнуо би победоносно. „Избор је, гагџон, мали: или машта или живот. Пожелиш ли царство небеско, готов си. Падаш. Нестајеш.“

„Не разумем...“

„Машта буја, шири се као поплава, надире кроз сваку пору, гагџон. Она је у теби, ти је већ имаш – ти си *заражен*. Струји твојим жилама и твојим мозгом заједно с крвљу; мали потрес и – бум! – сав тај нитроглицерин диже те у ваздух док трепнеш! А живот је у песницама и у оку онога ко је насупрот теби. А насупрот теби је *свако*, гагџон; мораш да се бориш, да нападаш или да се браниш. Да крвариш. Да ти се тело слама од бола. Тело, гагџон; јебеш душу. Од ње само штете. Она те мази, успављује те, боу, њише те у наручју као одојче: љуљушкаш се и све си даље од живота. Душа, гагџон – то је та твоја машта, твој усрани его што га тимариш као Пегаза, овде, у заветрини, међу четири зида; тај твој курчић коме шеташ кожицу, боу, јебући све живо по свету! Ал нико није твојом маштом појеван, топ апи, ниједна пичка – осим једне: пиздурине а не пичке, пиздуретине, гагџон; то јест – тебе самог! Машта те носи као чамац без кормила – не веслаш, не крманиш, дремуцкаш и баш те брига што ће те вртлог одвући на дно. А треба пливати! Зато дижи се да гњурамо!“ (ПАВЛОВИЋ 1993 : 43)

Навели смо читаву сцену и Митин монолог јер би без ње роман остао недоречен, и то не у смислу пожељне недоречености која омогућава откривање нових значења. Без ове сцене и Димитријевог монолога роман би патио од идејне недоречености, а исти случај би био и са Благојевом личношћу која не би могла да се формира по принципу инситирања на контрасту између душе и тела. И не само то – верујемо да је ова сцена битна за разумевање идејне основе целокупног Павловићевог уметничког света из кога смо ми издвојили централне фрагменте.

На почетку је наглашено да се слична сцена понављала: „догађало би се“, „из вечери у вече“, „узвикнуо би“. Понављање је важно јер Мита не одустаје од намере да пробуди Благоја, да га тргне и натера да живи. Он прво баца књигу, ону исту којом знамо да млади студент замењује љубавницу. Мити то није речено, али чини се да наслућује да је тако. Посматра, притом, Благојево међуножје, премештајући фокус са интелектуалног напретка означеног књигом на тело и сексуалност. Осетивши бујање сексуалног кроз обично посматрање Благојевог интимног подручја, Мита већ узвикује „победоносно“ јер зна да ће међуножје однети тријумф над књигом која га скрива.

Мита директно супроставља машту и живот – духовно и путено – душу и тело. Машта је у вези са душом, душа, за њега и јесте машта, она човека издваја из живота, штитећи га. Занимљиво је ово изнова упоредити са Благојевим покушајем да се књигом сакрије од животног искуства. У идеализованој визији прошлости и живота крај бора, који напушта на почетку романа, такође се јављају књиге, оне које му Вук Бабић доноси, а које чита лежећи под дрветом, миран и неизложен променама. Мита осећа да је Благоје већ *заражен* маштом. У монологу је то једна наглашена реч. Друга је она коју ће одмах укључити: *свако*. Димитрије живот представља као борбу, у којој наспрам Благоја, означеног као зараженог, стоји свако. Живот је „у песницима и у оку онога насупрот теби“, што значи да је човек константно изложен нападима и, због таквог начина

функционисања ствари, стално принуђен да се бори. Живот не уљуљкава, он уноси у стање несигурности. Оно од чега је Благоје страховао од почетка, да ће га промена места, откривање нових животних простора, бацити у провалију неспокојства, биће остварено. Али, захваљујући Мити Балабановићу, Благоје ће схватити да је то једини начин да се живи.

Тело је простор који трпи живот. Душа је обмана и заштита од живота, порицање борбе као основе постојања света, и коначни пристанак на „дремуцање“. Тело мора да крвари и да боли јер заштите нема. Ударци се примају и ожиљци носе јер то значи да си живео. Функцију да то покаже има и Митин сломљен нос. Мита је престао да боксује јер је због Пелагијине трудноће био принуђен да се своје борачке страсти одрекне, али бокс за њега није само спорт. Како видимо из приложеног, борба је онтолошко стање бића. Стање би могло изазвати асоцијације на статичност, али треба имати у виду да стање упућује на константност – а једино што је константно јесте сукоб у који тело улази, а душа га задржава. У ничеанском маниру, Мита ће унизити душу као остатак заосталих сентименталности људи слабе воље.

Да би живот постојао, тело се мора афирмисати и кроз сексуални чин. Метафорично речено: тело омогућава пенетрацију човека у свет; док машта, тј. душа, одводи у повлачење. Стварањем илузије сигурности затвореног простора, она подстиче појединца да опонаша позицију фетуса у утроби. Тако човек за себе усваја положај створеног, а не творца. Једини излаз из света маште, који омогућава да, како Мита каже, живиш затворен у соби, дражећи своје тело, : „јебући све живо по свету“ и свесно пристајеш на ову пасивизирајућу самообману, јесте прелазак у стање у коме, опет Митиним речима исказано: „јебеш душу“. Активни чин пенетрирања омогућава доминацију и победу над илузијом.

Зато не треба да изненади што Мита Благоја, одмах након овог монолога о души и телу, одвлачи у „утробу Београда“. (ПАВЛОВИЋ 1993 : 44) На овај

начин га из позиције фетуса уљуљканог у утроби, тера да он сам пенетрира у утробу непознатог света. Продрети у утробу онога што ти се гадило, а и у Мити и у Благоју је Београд изазивао гађење, значи открити тајне, скривене механизме по коме то биће, у овом случају биће града, функционише. Улазак у утробу означава и поседовање, придавање употребне вредности ономе што је било извор страха – тако што ће се страх поседовати изнутра, јер се одатле механизми не само откривају већ и покрећу. Кретање по утроби града омогућиће и остварење Митиног циља, заснованог на одбијању да се све оно што јесте покори ономе што није, али би, искључиво у простору маштања, можда могло бити: „Тело мора бити успелено да ти душа не подивља!“ (ПАВЛОВИЋ 1993 : 44) Када душа подивља, она негира садашњост и обуставља животни ток, смештајући човека у можда-простор-време, али њена негација ствара само **илузију** заустављања времена, јер оно и даље неометано тече носећи као „вртлог“ пасивног човека „на дно“.

У немогућности остваривања додира са другим, који би пригушио осећање самоће, или макар свест о том осећању, већина Павловићевих јунака посеже за јединим сигурним простор додиривања – телом. Самоћа се зато маскира злоупотребом телесности, којој они прибегавају како би саме себе убедили да живе у складу са начелима за која се залажу, али механичко додиривање других тела може довести само до тренутног смањења усамљености у простору. Чини се да самоћа, упркос првобитној намери, кроз учестале телесне контакте, постаје освешћенија.

Кретање као бекство

Иако је цео циклус *Дивљи ветар* усмерен на простор, свеједно да ли је то простор Сејменског дола, или простор града, у који су ликови под утицајем различитих околности измештени, само је у роману *Траг дивљачи* акценат на промени простора, која утиче и на промену понашања ликова. Окидач који омогућава покретање дешавања и једна од централних тема јесте одлазак на

екскурзију и боравак у хотелу као одмаралишту. Од филмских остварења, *Кад будем мртав и бео* има сличан „екскурзијски карактер“ јер јунак одбија да се веже за конкретно место где би морао да живи у складу са друштвеним нормама.

Живот на одређеном простору подразумева усвајање норми понашања које ту важе. Норме одређује заједница која је на том месту настањена, а одступање од утврђених правила доноси санкције те исте заједнице. Међутим, ситуација се разликује када странац долази на неко место у својству туристе. Нагла промена окружења наводи га да промени и своје понашање. Нова област на којој се налази делује му као област стављена ван утврђених закона, јер он више није ограничен и спутан правилима на која је навикао, а која везује за познато окружење. Толеранција одређене средине према странцу је краткорочна, али ако је и његов боравак краткотрајан, а промене понашања не воде до катастрофалних исхода, напада на ауторитете или потпуног разрушавања постојећег поретка, његов боравак може проћи без већих последица. Толеранција, према томе, траје докле год странац остаје у позицији госта и туристе.

Правила се мењају пошто се временски рок боравка туристе неограничено продужи. У случају да ни тада не усвоји законитости места на коме се налази и настави да поступа као туриста, који је у великој мери изузет од обавезе да поштује правила, биће третиран као уљез. То значи да ће представници заједнице покушати да га спазе у недозвољеним активностима унутар простора за који сматрају да њима припада, па самим тим верују и да имају контролу над његовим уређењем, због чега ће настојати да прекршиоца казне.

Поништавање времена за последицу има сузбијање и тренутно потискивање унутрашњег живота. Мисао о прошлости или будућности јесте део човековог унутрашњег света. Пребацивање на простор и садашњост, која значи

постојање у конкретним, физички доступним оквирима, пажњу преусмерава са мисли на телесност, неретко оличену у жени. Отуда експлозија телесности често бива доживљена као потврда слободе (иако се Павловић са тим не слаже). Ова експлозија подразумева појачану потребу за испитивањем граница тела, што се остварује кроз опијање, неочекиване сексуалне односе или атипично кретање кроз непознати простор, како би дошло до стварања нових доживљаја. Тек пошто се време поново успостави у својој пуној димензији, уз буђење свести и прошлом и будућем тренутку, доживљај ће моћи да се трансформише у искуство и причу.

То је процес у коме, на крају, повезани тумачењем, фрагменти – тело-време-простор почињу да чине јединствену надличну целину – *време, простор и тело*. Наслућивање целовитије слике не значи да ће слику бити могуће у целости сагледати. На крају, она се увек креће, баш као и филмска слика, чиме ствара *илузију реалности*, а као и све нама познате реалности и та илузорна, ако је убедљива, мора остати несагледива.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ПАВЛОВИЋ, Живојин, *Ланот*, у: *Дивљи ветар*, књига 1, Знање-Нови Сад, Квит подиум-Београд, 1993.

ПАВЛОВИЋ, Живојин, *Сејменски до*, у: *Дивљи ветар*, књига 2, Знање-Нови Сад, Квит подиум-Београд, 1993.

ПАВЛОВИЋ, Живојин, *Лутке на буњишту*, *Дивљи ветар*, књига 3, Знање-Нови Сад, Квит подиум-Београд, 1993.

ПАВЛОВИЋ, Живојин, *Расло ми је бадем дрво*, у: *Дивљи ветар*, књига 4, Знање-Нови Сад, Квит подиум-Београд, 1993.

ПАВЛОВИЋ, Живојин, *Задах тела*, у: *Дивљи ветар*, књига 5, Знање-Нови Сад, Квит подиум-Београд, 1993.

ПАВЛОВИЋ, Живојин, *Ветар у сувој трави*, у: *Дивљи ветар*, књига 6, Знање-Нови Сад, Квит подиум-Београд, 1993.

ПАВЛОВИЋ, Живојин, *Зид смрти*, у: *Дивљи ветар*, књига 8, Знање-Нови Сад, Квит подиум-Београд, 1993.

ПАВЛОВИЋ, Живојин, *Кругови*, у: *Дивљи ветар*, књига 10, Знање-Нови Сад, Квит подиум-Београд, 1993.

*

БАХТИН, Михаил, „Проблем говорних жанрова“ у *Трећи програм*, јесен 1980.

БАШЛАР, Гастон, *Вода и снови*, прев. Мира Вуковић, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1998.

Библија или Свето писмо старог и новог завета, Југословенско библијско друштво, Београд, 1998.

ВЕЛЕК, Рене „Појам барока у књижевном зналству“ у: *Критички појмови*, Савремена администрација, Београд, 1966.

ВУЧЕНИЋ, Срђан, МАТИЈЕВИЋ, Владан, *Црно у колору*, Службени гласник, Београд, 2010.

ДЕЛЕЗ, Жил, *Покретне слике*, прев. Слободан Прошић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци-Нови Сад, 1998.

ДЕЛЕЗ, Жил, *Ниче и филозофија*, превела Светлана Стојановић, Плато, Београд, 1999.

ДЕЛИМО, Жан, *Грех и страх: Стварање осећања кривице на Западу од XIV до XVIII века*, Књижевна заједница Новог Сада, Дневник, Нови Сад, 1986.

ДЕЛИМО, Жан, *Страх на Западу (од XIV до XVIII века)*, Књижевна заједница Новог Сада, Дневник, Нови Сад, 1987.

ДЕТЕЛИЋ, Мирјана, *Митски простор и епика*, САНУ, Београд, 1992.

ЕЛИЈАДЕ, Мирча, *Свето и профано*, прев. Зоран Стојановић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2013.

ЕПШТЕЈН, Михаил, *Филозофија тела*, прев. Радмила Мечанин, Геопоетика, Београд, 2009.

КАЈЗЕР, Волфганг, *Гротескно у сликарству и песништву*, прев. Томислав Бекић, Светови, Нови Сад, 2004.

КОЛАРИЋ, Владимир, „Ка дубини твари – физика и метафизика у делу Живојина Павловића“, *Кораџи* (1-2), Народна библиотека „Вук Караџић“, Крагујевац, 2008, 117-134

КОЛАРИЋ, Владимир, „Моделизација света у филму 'Буђење пацова' Живојина Павловића“, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, Београд, 15/2009, 83-98

ЛЕВАК, Брајан П., *Вештица у: Ликови барока*, приредио Розарио Вилари, СЛЮ, Београд, 2004.

ЛЕ ГОФ, Жак, *Средњовековно имагинарно*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1999.

МАРКОВИЋ, Предраг, *Сексуалност између приватног и јавног у 20. Веку, У: Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, приредио Милан Ристовић, Београд, СЛЮ, 2007.

МАРЧЕТИЋ, Адријана, „Женетова теорија приповедања“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 2001, vol. 49, бр. 1-2, стр. 157-178

МОРАН, Мануел – АНДРЕС-ГАЉЕГО, *Проповедник у: Ликови барока*, приредио Розарио Вилари, СЛЮ, Београд, 2004.

НИЧЕ, Фридрих, *Воља за моћ*, прев. Душан Стојановић, Дерета, Београд, 2003.

ПАВЛОВИЋ, Живојин, *Ђавољи филм: огледи и разговори*, Нови Сад : Прометеј, Београд : Југословенска кинотека, 1996.

ПАВЛОВИЋ, Живојин, МИЛАНОВИЋ-ЗЕКОВИЋ, Душанка, *Лудило у огледалу*, СКЗ, Београд, 1992.

ПАВЛОВИЋ, Миодраг, *Поетика жртвеног обреда*, Просвета, Београд, 2000.

Речник српскохрватског књижевног језика, Матица српска, Нови Сад, 1990,

РОЗА, Марио, *Монахиња у: Ликови барока*, приредио Розарио Вилари, СЛЮ, Београд, 2004.

РУСЕ, Жан, *Књижевност барокног доба у Француској*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1998.

СТОЈАДИНОВИЋ, Драгољуб, *Дивљи ветар Живојина Павловића*, Нолит, Београд, 2010.

СТЕФАНОВИЋ, Светислав, „Увод“, *Краљ Лир*, СКЗ, Београд, 2007.

ФУКО, Мишел, *Надзирати и кажњавати: настанак затвора*, прев. Ана А. Јовановић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци-Нови Сад, 1997.

ХАМВАШ, Бела, *Хришћанство*, Дерета, Београд, 1999.

ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин, *Мит и религија у Срба*, прир. Војислав Ђурић, СКЗ, Београд, 1973.

ШЕКСПИР, Вилијем, *Краљ Лир*, прев. Светислав Стефановић, СКЗ, Београд, 2007.

*

ABBOTT, H. Porter, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

ARISTOTEL, *O duši*, прев. Milivoj Sironić, *Nagovor na filozofiju*, прев. Darko Novaković, Naprijed, Zagreb, 1996.

ARISTOTEL, *Nikomahova etika*, прев. Radmila Šalabalić, BIGZ, Београд, 1980.

ARISTOTEL, *Fizika*, превод, komentari i napomene Blagojević U. Slobodan, Paideia, Београд, 2006.

ARISTOTEL, *O pesničkoj umetnosti*, прев. Miloš N. Đurić, Dereta, Београд, 2008.

AUERBACH, Erich, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. by Willard R. Trask, Princeton University Press, Princeton, 1953.

BACHELARD, Gaston, *The Poetics of Space*, trans. by Maria Jolas, Beacon Press, Boston, 1994.

BACHELARD, Gaston, *The Dialectic of Duration*, trans. by Mary McAllester Jones, Clinamen Press, Manchester, 2000.

BAKHTIN, Mikhail, „Epic and Novel“, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press. Austin and London, 1981, 3-41

BAHTIN, Mihail, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, prev. Aleksandar Badnjarević, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1991.

BAHTIN, Mihail, „Oblici vremena i hronotopa u romanu“, *O romanu*, prev. Aleksandar Badnjarević, Nolit, Beograd, 1989, 193-372

BAHTIN, Mihail, *Problemi poetike Dostojevskog*, prev. Milica Nikolić, Zepter Book World, Beograd, 2000.

BAL, Mike, *Naratologija: teorija priče i pripovedanja*, prev. Rastislava Mirković, Beograd, Narodna knjiga-Alfa, 2000.

BAL, Mieke, „The laughing mice: or: On Focalization“, *Poetics Today*, Vol. 2:2 (1981), 202-210.

BAL, Mieke, "Introduction" in *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, ed. by Mieke Bal, Jonathan V. Crewe, Leo Spitzer, University Press of New England, Hanover-London, 1999, vii-xvii

BALÁSZ, Béla, "From Theory of the Film", *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, New York, 1992, 260-267

BARTES, Roland „An Introduction to the Structural Analysis of Narrative“, *New Literary History*, Vol. 6, No. 2, On Narrative and Narratives. (Winter, 1975), pp. 237-272.

- BATAILLE, Georges, *Death and Sensuality*, Walker and Company, New York, 1962.
- BATAILLE, Georges, *Theory of Religion*, trans. by Robert Hurley, Zone Books, New York, 1989.
- BATAILLE, Georges, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, trans. by Allan Stoekl, with Carl R. Lovitt and Donald M. Leslie, Jr, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean, *Seduction*, trans. by Brian Singer, New World Perspectives, Montréal, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean, NOUVEL, Jean, *The Singular Objects of Architecture*, trans. by Robert Bononno, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.
- BENJAMIN, Walter, *Eseji*, prev. Milan Tabaković, Nolit, Beograd, 1974.
- BENJAMIN, Valter, „Tragedija i žalosna igra“ u: *Teorija tragedije* (priređio Zoran Stojanović), Nolit, Beograd, 1984, 166–196
- BERGSON, Henry, *Matter and Memory*, trans. by Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer, Zone Books, New York, 1991.
- BEST, Sue, “Sexualizing Space” y: *Sexy Bodies*, ed. Elizabeth Grosz and Elspeth Probyn, Routledge, London, New York, 1995, 181-195
- BOGDANOVIĆ, Bogdan, *Urbs & Logos*, Gradina, Niš, 1976.
- BORDO, Susan, *Unbearable Weight, Feminism, Western Culture, and the Body*, University of California Press, Berkley, 1993.
- BROOKS, Peter, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, 1993.
- BROOKS, Peter, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, 1992.

BUTLER, Judith, *Bodies that Matter: on the discursive limits of „sex“*, Routledge, New York-London, 1993.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble*, Routledge, New York-London, 1999.

BUTLER, Judith, *Undoing Gender*, Routledge, New York-London, 2004.

BUŽINJSKA, Ana, MARKOVSKI, Mihal Pavel, *Književne teorije XX veka*, prev. Ivana Đokić Saunders, Službeni glasnik, Beograd, 2009.

CAMPBELL, Joseph, *The Masks of God Vol. 1: Primitive Mythology*, Penguin Books, Harmondsworth, 1976, cop. 1959.

CHATMAN, Seymour, "What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)", *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, On Narrative (Autumn, 1980), 121-140

CHATMAN, Seymour, *Story and discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1978.

CHATMAN, Seymour, *Reading Narrative Fiction*, Macmillan Publishing Company, New York, 1993.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Rječnik simbola*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1989.

CHISHOLM, Dianne, "The 'Cunning Lingua' Of Desire: Bodies Language And Perverse Performativity" y: *Sexy Bodies*, ed. Elizabeth Grosz and Elspeth Probyn, Routledge, London, New York, 1995, 19-42

Clave, Ediciones SM, Madrid, 2003.

COHN, Dorrit, „Metalepsis and Myse en Abyeme“, trans. by Lewis S. Gleich, *Narrative*, Vol. 20, No. 1 (January 2012), 105-114

COOK, Pam, *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*, Routledge, London and New York, 2005.

COULIANO, Ioan P., *Eros and Magic in the Renaissance*, trans. by Margaret Cook, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987.

ČOLOVIĆ, Ivan, *Erotizam i književnost*, Narodna knjiga, Beograd, 1990.

CVEJIĆ, Igor, „Aktivna i pasivna osećanja“, *Stvar*, br. 3, Gerusija, Novi Sad, 2012, 62-77

DEKART, Rene, *Strasti duše*, prev. Milan Tasić, Moderna, Beograd, 1989.

DELAMATER, Džon, ŠIBLI HAJD, Dženet, „Esencijalizam nasuprot socijalnom konstruktivizmu u proučavanju ljudske seksualnosti“, prev. Tea Nikolić, *REČ: Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, br. 67/13, septembar 2002, 202-218, <http://fabrikaknjiga.co.rs/rec/67/203.pdf>

DE LAURETIS, Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1984, 103-157

DELEZ, Žil, *Film 2: Slika-vreme*, prev. Ana A. Jovanović, Filmski centar Srbije, Beograd, 2010.

DELEZ, Žil, PARNE, Kler, *Dijalozi*, prev. Olja Petronić, Fedon, Beograd, 2009.

„Dva razgovora sa Živojinom Pavlovićem“, *Živojin Pavlović*, Prizma, Kragujevac, 1997.

EINSTEIN, Albert, *Relativity: The Special and General Theory* на: <https://www.marxists.org/reference/archive/einstein/works/1910s/relative/relativity.pdf>

ELIADE, Mircea, *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*, trans. by Willard R. Trask, Harper Torchbooks, New York, 1959.

ELIADE, Mircea, *Myth and Reality*, trans. by Willard R. Trask, Harper & Row Publishers, New York and Evanston, 1963.

ELSAESSER, Thomas, HAGENER, Malte, *Film theory: an introduction through the senses*, Routledge, New York and London, 2010.

ERIKSON, Erik, *Identitet i životni ciklus*, prev. Nada Dragojević i Nataša Hanak, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2008.

FEDERICI, Silvia, *Caliban and the Witch, Women, the Body and Primitive Accumulation*, Autonomedia, Brooklyn, New York, 2004

FERGASON, Frensis, *Pojam pozorišta*, prev. Marta Frajnd, Nolit, Beograd, 1984.

FOUCAULT, Michel, *Power* vol. 3 in: *Essential Works of Foucault 1954-1984*, trans. by Robert Hurley and others, The New Press, New York, 2001.

FOUCAULT, Michel, *The History of Sexuality, vol. 1: An Introduction*, trans. by Robert Hurley, Pantheon Books, New York, 1978.

FOUCAULT, Michel, *The History of Sexuality, vol. 2, The Use of Pleasure*, trans. by Robert Hurley, Random House, New York, 1985.

FOUCAULT Michel, *The History of Sexuality, vol. 3, The Care of the Self*, trans. by Robert Hurley, Random House, New York, 1986.

FOUCAULT, Michel, *The Order of Things*, Routledge, London and New York, 2002.

FREND, W.H.C. *Martyrdom and persecution in the early Church*, Garden City, New York, Anchor Books, 1967.

FROJD, Sigmund, *Tumačenje snova 1*, prev. Albin Vilhar, Matica srpska, Novi Sad, 1970.

FROJD, Sigmund, *Tumačenje snova 2, O snu*, prev. Albin Vilhar, Matica srpska, Novi Sad, 1969.

FUKO, Mišel, „Mišljenje spoljašnjosti“, *Hrestomatija 1926-1984-2004*, prev. Vladimir Milisavljević, Vojvođanska sociološka asocijacija, Novi Sad, 2005, 11-27

FUKO, Mišel, „Druga mesta“, *Hrestomatija 1926-1984-2004*, prev. Pavle Milenković, Vojvođanska sociološka asocijacija, Novi Sad, 2005, 29-36

GATENS, Moira, *Imaginary Bodies*, Routledge, London 1996.

GENETTE, Gérard, *Narrative Discourse: an essay in method*, Cornell University Press, Ithaca, 1980.

GENETTE, Gérard, *Narrative Revisited*, trans. by. Jane E. Lewin, Ithaca-New York, Cornell University Press, Ithaca, 1990.

GOMEL, Elena, *Narrative Space and Time*, Routledge, London and New York, 2014.

GOULDING, Daniel J., *Jugoslovensko filmsko iskustvo 1945-2001 – Oslobođeni film*, prev. Luka Bekavac, V. B. Z., Zagreb, 2004.

GROS, Elizabet, „Istorije sadašnjosti i budućnosti: feminizam, moć, tela“, prev. Slavica Miletić, *REČ: Časopis za književnost i kulturu i društvena pitanja*, br. 59/5, septembar 2000, 85-96, <http://fabrikaknjiga.co.rs/rec/59/84.pdf>

GROSZ, Elizabeth, *Volatile Bodies*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994.

GROSZ, Elizabeth, *Space, Time and Perversion: essays on the politics of bodies*, Routledge, London, 1995.

GROSZ, Elizabeth, *Time Travels: Feminism, Nature, Power*, Allen & Unwin, Crows Nest, 2005.

HEGEL, G. V. F, „O tragediji“, y: *Teorija tragedije* (priređio Zoran Stojanović), Nolit, Beograd, 1984, 38-58

HELD, Virginia, *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global*, Oxford University Press, New York, 2005.

HERMAN, David, *Basic Elements of Narrative*, Wiley- Blackwell, West Sussex, 2009.

HERMAN, David, „Narrative Ways of Worldmaking“, *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, edited by Sandra Heinen, Roy Sommer, Walter de Gruyter, Berlin - New York, 2009, 71-88

HOKING, Stiven, *Kratka povest vremena*, prev. Zoran Živković, Alnari, Beograd, 2010.

HRISTIĆ, Jovan, „Problem tragedije“ u: *Teorija tragedije*, priredio Zoran Stojanović, Nolit, Beograd, 1984, 431-447

IRIGARAY, Luce, *This Sex which is not the One*, trans. by Catherine Porter with Carolyn Burke, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1985.

IRIGARAY, Luce, *An Ethics of Sexual Difference*, trans. by Carolyn Burke and Gillian C. Gill, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1993.

JASPERS, Karl, „Tragično znanje“, y: *Teorija tragedije* (priredio Zoran Stojanović), Nolit, Beograd, 1984, 232-249

JOVANOVIĆ, Bojan, „Predanje o lapotu“, *Polja*, 1987, 242-243

KAMI, Alber, *Mit o Sizifu*, Paideia, Beograd, 2008.

KANT, Immanuel, *Kritika čistog uma*, prev. Viktor D. Sonnenfeld, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1984.

KAUFMAN, Gershen, *The Psychology of Shame*, Springer Publishing Company, New York, 1996.

KOT, Jan, *Šekspir naš savremenik*, prev. Petar Vujičić, Svijetlost, Sarajevo, 1990.

KOVAČEVIĆ, Ivan, *Mit i umetnost*, Srpski genealoški centar, Umetnička grupa "Bazaar", Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Beograd, 2006.

KRACAUER, Siegfried, „From *Theory of Film*“, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, New York, 1992, 249-259

KRISTEVA, Julia, *In the Beginning was Love: Psychoanalysis and Faith*, trans. by Arthur Goldhammer, Columbia University Press, New York, 1987.

LEFEBVRE, Henri, *The Production of Space*, trans. by Donald Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford, Cambridge, 1991.

LENSER, Susan "Ka feminističkoj naratologiji", *Genero* 6/7, Beograd, 2005, 81-101

LENSER, Susan, *Gender and Narrative*, na: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/gender-and-narrative>

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Strukturalna antropologija*, prev. Anđelko Habazin, Stvarnost, Zagreb, 1989.

LLOYD, Genevieve, *Being in Time*, Routledge, London and New York, 1993.

LOTMAN, Jurij, CIVJAN, Jurij, *Dijalog sa ekranom*, prev. Zorislav Paunković, Filmski centar Srbije, Beograd, 2014.

LYOTARD, Jean-François, *The Postmodern Condition: a Report on Knowledge*, trans. by Geoff Bennington and Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

LYOTARD, Jean-François, *The Inhuman: Reflections on Time*, trans. by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, Polity Press, Cambridge, 1991.

MARKOVSKI, Mihal Pavel, „Bahtin“, *Književne teorije XX veka*, prev. Ivana Đokić Saunders, Službeni glasnik, Beograd, 2009, 165-187

MARCUSE, Herbert, *Eros i civilizacija*, prev. Tomislav Ladan, Naprijed, Zagreb, 1985.

MARVEN, Lyn, *Body and Narrative in Contemporary Literatures in German*, Clarendon Press, Oxford, 2005.

METZ, Christian, "Identification, mirror", "The Passion for Perceiving", *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, New York, 1999, 730-745

MOREN, Edgar, *Duh vremena 1. Neuroza*, prev. Nadežda Vinaver, BIGZ, Beograd, 1979.

MOREN, Edgar, *Duh vremena 2. Nekroza*, prev. Ivanka Pavlović, BIGZ, Beograd, 1979.

MORETTI, Franco, *Atlas of the European novel : 1800-1900*, Verso, London, 1999.

MORETTI, Franco, *Graphs, Maps, Trees*, Verso, London-New York 2005.

MORIN, Edgar, *The Cinema, or The Imaginary Man*, trans. by Lorraine Mortimer, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2005.

MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, New York, 1999, 833-44

MUNSON DEATS, Sara, TALLENT LENKER, Lagretta, "Introduction", *Aging and Identity*, ed. by Sara Munson Deats and Lagretta Tallent Lenker, Prager, Wesport, Connecticut, London, 1999, 1-20

MUNSON DEATS, Sara, "The Dialectic of Aging in Shakespeare's 'King Lear' and 'The Tempest'", *Aging and Identity*, ed. by Sara Munson Deats and Lagretta Tallent Lenker, Prager, Wesport, Connecticut, London, 1999, 23-33

MUNITIĆ, Ranko, „Sivo sa ružičastim odbleskom : onirički lavirint Živojina Pavlovića“, *Živojin Pavlović*, Prizma, Kragujevac, 1997, 87-96

NIČE, Fridrih, *S one strane dobra i zla ; Genealogija morala*, prev. Božidar Zec, Dereta, Beograd, 2011.

NIČE, Fridrih, *Tako je govorio Zaratustra : knjiga za svakoga i ni za koga*, prevod i pogovor Danko Grlić, Dereta, Beograd, 2011.

PARKER PEARSON, Michael; Richards, Colin, „Ordering the world: perceptions of architecture, space and time“, *Architecture and Order: Approaches to Social Space*, Routledge, New York, 1994, 1-34

PAVLOVIĆ, Živojin, *O odvratnom*, Prosveta, Beograd, 1982.

PAVLOVIĆ, Živojin, *Jahač na lokomotivi*, razgovori sa Živojinom Pavlovićem, priredio Nebojša Pajkić, SKC, Beograd, 2001.

PAVLOVIĆ, Živojin, *Belina sutra*, Prosveta, Beograd, 1983.

PERRY, Merry G. “Animated Gerontophobia: Ageism, Sexism, and the Disney Villainess”, *Aging and Identity*, ed. by Sara Munson Deats and Lagretta Tallent Lenker, Prager, Westport, Connecticut, London, 1999, 201-212

PLATO, *Philebus*, translated with notes and commentary by J. C. B. Gosling, Oxford University Press, London, 1975.

PLATON, *Država*, prev. Albin Vilhar, Branko Pavlović, BIGZ, Beograd, 2002.

PRINS, Džerald, *Naratoški rečnik*, prev. Brana Miladinov, Službeni glasnik, Beograd, 2011.

PROP, Vladimir, *Morfologija bajke*, prev. Petar Vujičić, Radovan Matijašević, Mira Vuković, Prosveta, Beograd, 1982.

PSARRA, Sophia, „‘The book and the labyrinth were one and the same’: narrative and architecture in Borges’ fictions“, *Architecture and Narrative: The formation of space and cultural meaning*, Routledge, New York, 2009, 67-89

RADOVIĆ, Borislav, „Zapis o Živojinu Pavloviću“, *Živojin Pavlović*, Prizma, Kragujevac, 1997, 9-12

RASEL, Džefri B, *Princ tame*, prev. Milena Petrović-Radulović, Pont, Beograd, 1995.

RICOEUR, Paul, *Time and Narrative, vol. 1*, trans. By Kathleen McLaughlin and David Pellauer, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1984.

RICOEUR, Paul, *Time and Narrative, vol. 2*, trans. By Kathleen McLaughlin and David Pellauer, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1985. (b)

RICOEUR, Paul, *Time and Narrative, vol. 3*, trans. By Kathleen Blamey and David Pellauer, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1985. (c)

RIMMON-KENAN, Shlomith, *A Glance Beyond Doubt: Narration, Representation, Subjectivity*, Ohio State University Press, Columbus, 1996.

RIMON-KENAN, Šlomit, *Narativna proza: savremena poetika*, prev. Aleksandar Stević, Narodna knjiga-Alfa, Beograd, 2007

SCARRY, Elaine, *The Body in Pain*, Oxford University Press, New York, 1985.

ŠELER, Maks, „O fenomenu tragičnog“, y: *Teorija tragedije* (priređio Zoran Stojanović), Nolit, Beograd, 1984, 138-158

ŠEVALIJE, Žan, GERBRAN, Alen, *Rečnik simbola*, Stylos: Kiša, Novi Sad, 2004.

TODOROV, Tzvezan, *Poétique de la prose*, Editions du Seuil, Paris, 1971.

TUAN, Yi-Fu, *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1977.

ZAGZEBSKI, Linda, „Što je znanje?“, prev. D. Telećan, *Epistemologija: vodič u teorije znanja*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2004, 113-143

WALDBY, Catherine, “Destruction: Boundary Erotics and Refigurations of the Heterosexual Male Body” y: *Sexy Bodies*, ed. Elizabeth Grosz and Elspeth Probyn, Routledge, London, New York, 1995, 266-278

WILLIAMS, Linda, “Porn Studies: Proliferating Pornographies On/Scene: An Introduction“, *Porn Studies*, Duke Univesity Press, Durham and London, 2004, 1-23

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Наталија Јовановић рођена је 1989. године у Београду.

Дипломирала на групи за Српску књижевност са општом књижевношћу 2012. године. Завршила мастер студије 2013. године (Српска књижевност) и докторске студије (модул: Српска књижевност).

Објављује радове из области науке о књижевности, поезију и прозу.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Наталија Јовановић

Број индекса 13053/Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Време, простор и тело у прози и филму Живојина Павловића

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 22. 2. 2017.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Наталија Јовановић

Број индекса 13053/Д

Студијски програм Докторске академске студије

Наслов рада Време, простор и тело у прози и филму Живојина Павловића

Ментор проф. др Предраг Петровић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива 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 аутора

У Београду, 22. 2. 2017.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Време, простор и тело у прози и филму Живојина Павловића

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)

2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)

3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)

5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)

6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 22. 2. 2017.

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.

