

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Михаило А. Зечевић

**ЕЛЕМЕНТИ ГРОТЕСКЕ
У ДЈЕЛИМА МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА,
БОРИСЛАВА ПЕКИЋА И МИЛОРАДА
ПАВИЋА – СЛИЧНОСТИ И РАЗЛИКЕ**

докторска дисертација

Београд, 2016.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Mihailo A. Zečević

**THE ELEMENTS OF GROTESQUE
IN THE NOVELS OF MIODRAG
BULATOVIĆ, BORISLAV PEKIĆ AND
MILORAD PAVIĆ - SIMILARITIES AND
DIFFERENCES**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

Белградский университет
Филологический факультет

Михаило А. Зечевић

**ЭЛЕМЕНТЫ ГРОТЕСК
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МИОДРАГА
БУЛАТОВИЧА, БОРИСЛАВА ПЕКИЧА
И МИЛОРАДА ПАВИЧА - СХОДСТВА И
РАЗЛИЧИЯ**

докторская диссертация

Белград, 2016

Ментор и чланови Комисије:

Ментор: Професор др Јован Делић, редовни професор, српска књижевност XX века, Филолошки факултет Универзитета у Београду;

Чланови Комисије:

ЕЛЕМЕНТИ ГРОТЕСКЕ
У ДЈЕЛИМА МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА, БОРИСЛАВА ПЕКИЋА И
МИЛОРАДА ПАВИЋА – СЛИЧНОСТИ И РАЗЛИКЕ

Рад представља осврт на гротеску у романима: Миодрага Булатовића *Људи са четири прста* и *Gullo Gullo*; романима Борислава Пекића: *Како упокојити вампира*, *Ходочашће Арсенија Његована*, *Беснило*, 1999 и *Атлантида*; и роману Милорада Павића *Хазарски речник*. У раду се нарочито водило рачуна да се укаже на гротескне елементе, њихово значење и функционалности које гротескно има у структури анализираних дјела. Ова теза, између осталог, треба да покаже сличности и разлике гротескне структуре у поменутиим романима и да укаже на могуће литерарне везе према домаћем и страном књижевном наслеђу. Дат је и сажет преглед настанка и развоја самог појма гротеска, затим кратка историја жанра и направљен осврт на двије најважније књижевнотеоријске концепције о природи и функцији гротеске у књижевном дјелу – М. Бахтина и В. Кајзера. Учесталост гротескних мотива и њихов наглашени значај за разумијевање књижевног садржаја у дјелима ове тројице великих писаца увјерава нас да је гротеска неизоставни и незаобилазни дио савременог поетског израза. Истраживање такође обухвата попис тема којима су се писци најчешће бавили у поменутиим делима, издвајамо посебно тему смрти, мотив краја свијета... На крају тезе налази се кратка библиографија радова, домаћих и страних аутора, посвећених гротесци. Рад се неминовно дотиче односа поменутих писаца према историји, религији, филозофији, умјетности, политици и књижевној традицији.

Кључне ријечи: гротеска, антиутопија, мит, историја, научна фантастика, антропологија, православље, Византија, традиција.

Научна област: историја књижевности.

Ужа научна област: српска књижевност XX вијека.

THE ELEMENTS OF GROTESQUE
IN THE NOVELS OF MIODRAG BULATOVIĆ, BORISLAV PEKIĆ AND MILORAD PAVIĆ-
SIMILARITIES AND DIFFERENCES

This text is a review of the grotesque in the novels of Miodrag Bulatović *Ljudi sa četiri prsta* and *Gullo Gullo*, as well as, the novels of Borislav Pečić *Kako upokojiti vampira*, *Hodočašće Arsenija Njegovana*, „*Besnilo*“, 1999, *Atlantida* and the novel *Hazarski rečnik* written by Milorad Pavić. This thesis emphasizes the elements of grotesque, the meaning and the functionality it has in the structure of the analyzed novels. The thesis should, among other things, show the similarities and differences between the grotesque structure in the mentioned novels and point out possible literary connections between domestic and foreign literary heritage. It includes a short review of the birth and development of the concept of the grotesque and a short history of this genre. It also contains the review of the two most important literary-theoretical conceptions of the nature and functionality of grotesque in the literary opus of M. Bahtin and V. Kajzer. The frequency of the grotesque motifs and their emphasized importance for the understanding of the works of these three great writers convince us that the grotesque is an indispensable and unavoidable part of the modern poetic expression. This research also includes the index of themes the writers tended to deal with in the before mentioned novels (the motif of death, the motif of the end of the world...) At the end of the thesis there is a short bibliography of works of both domestic and foreign writers dedicated to the grotesque. Finally, the thesis unavoidably deals with the attitude of the authors towards history, religion, philosophy, art, politics, and literary tradition.

Key words: Grotesque, Anti-Utopia, myth, history, science fiction, anthropology, ortodoxy, Byzantine, tradition.

Scientific area: history of literature.

Narrow scientific area: Serbian literature of the 20th century.

ЭЛЕМЕНТЫ ГРОТЕСК

В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МИОДРАГА БУЛАТОВИЧА, БОРИСЛАВА ПЕКИЧА И МИЛОРАДА ПАВИЧА - СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ

Резюме: Работа представляет собой обзор гротеска в романах: Миодрага Булатовича *Люди с четырьмя пальцами* и *Gullo Gullo*; в романах Борислава Пекича *Как убить вампира*, *Паломничество Антония Негована*, *Бешенство*, 1999 и *Атлантида*; и в романе Милорада Павича *Хазарский словарь*. В этой работе мы, прежде всего, хотели указать на гротескные элементы, их значение и функциональность гротескного в структуре анализированных произведений. Эта диссертация, между прочим, должна показать сходства и различия гротескной структуры в упомянутых выше романах и указать на возможные литературные связи с отечественным и зарубежным наследием. В работе дан и сжатый обзор происхождения и развития самого понятия гротеск, потом краткая история жанра, а также сделан и обзор двух важнейших литературно-теоретических концепций о природе и функции гротеска в литературном произведении М. Бахтина и В. Кайзера. Частота гротескных мотивов и их подчеркнутая важность для понимания литературного содержания в произведениях этих трех великих писателей уверяет нас в том, что гротеск является обязательной и неотъемлемой частью современного поэтического выражения.

Исследование, также, включает в себя список тем, которыми писатели, чаще всего, занимались в упомянутых выше произведениях. Выделяем особенно тему смерти, мотив "конца света"... В конце диссертации дана краткая библиография работ, отечественных и зарубежных писателей, посвященных гротеску. Работа неизбежно затрагивает отношения упомянутых выше писателей к истории, религии, философии, искусству, политике и литературной традиции.

Ключевые слова: гротеск, антиутопия, мит, история, научная фантастика, антропология, православие, Византия, традиция.

Научная область: история литературы.

Более узкая научная область: сербская литература 20. века.

САДРЖАЈ

I. ДИО.....	1
A. УВОД У ПРОБЛЕМ ГРОТЕСКНОГ.....	1
B. ТЕОРИЈСКА РАЗМАТРАЊА О ГРОТЕСКНОМ.....	11
1. Развој и значење појма гротеска.....	11
2. Гротескни механизам.....	21
3. Алгоритија.....	28
4. Гротескна икониичност времена и простора.....	32
5. Сличности и разлике у доживљају религиозног и гротескног.....	37
C. ПРАВОСЛАВЉЕ И УМЈЕТНОСТ.....	42
1. Општи ставови о умјетности.....	42
2. Хришћанство и књижевност.....	47
3. О црквеној естетици.....	50
4. Хришћанско вредновање књижевног дјела.....	56
5. Хришћанство и модернизам.....	62
II. ДИО.....	70
A. УВОДНЕ НАПОМЕНЕ О ГРОТЕСКНОМ У ДЈЕЛИМА МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА, БОРИСАВА ПЕКИЋА И МИЛОРАДА ПАВИЋА.....	70
B. ГРОТЕСКНО У ДЈЕЛИМА МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА.....	78
1. Икониичност времена и простора Булатовићеве гротеске.....	83
2. Булатовићев (алгоритијски) ђаво.....	101
C. ГРОТЕСКНО У ДЈЕЛИМА БОРИСЛАВА ПЕКИЋА.....	114
1. Како упокојити вампира.....	118
2. Ходочашће Арсенија Његована.....	123
3. Антиутопијска трилогија.....	131
D. ГРОТЕСКНО У ДЈЕЛУ МИЛОРАДА ПАВИЋА.....	164
1. Хазарски речник.....	169
E. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА - сличности и разлике међу писцима гротеске.....	199

1. Исходишна и идејна различитост савремене српске гротеске	201
2. Сличности и разлике гротескних мотива	211
3. Сличности и разлике у представљању простора и времена	221
4. Гротескна орнаментика	227
ЛИТЕРАТУРА:	232
Биографија кандидата	249

I. ДИО

A. УВОД У ПРОБЛЕМ ГРОТЕСКНОГ

Проблем гротеске и гротескног привлачи неподијељену пажњу науке о књижевности (и њој сродних и блиских дисциплина, књижевне историје и књижевне критике) већ одавно. Ова специфична умјетничка структура такође је предмет интересовања и других теорија умјетности (посебно теорије сликарства, теорије обликовања, теорије филма и сценских умјетности...), првенствено због саме чињенице да су гротескни елементи мање или више присутни у дјелима разних умјетничких дисциплина, некад и као доминантни дјелови умјетничке структуре. Гротеска је проучавана и са једног општег филозофског плана, као незаобилазни естетски појам, а који је опет у блиској вези са етичким вредновањем умјетничког остварења. Још да истакнемо да је проблем гротеске у умјетничким дјелима сагледаван и са теолошких позиција, на онај начин који подразумева да свако умјетничко дјело представља својеврсни боготражитељски пут. Теолошка мисао је такође одавно уочавала заједничке структурне елементе и функционалности које чине блиским умјетнички и религијски текст.

Но, то бављење гротескним (у књижевности, али и у сликарству, односно у оним умјетничким формама које су блиске сликарству, како по начину рецепције тако и по умјетничком изразу) било је често узгредно, без једне озбиљније систематизације претходно изнијетих тврдњи и чињеница, обично у духу тренутно важећег поетског, филозофског и теолошког вредновања. Гротеска је најчешће разматрана заједно са другим, њој сродним књижевним и умјетничким

врстама: арабеском, бурлеском, хумором (црним), карикатуром, фантастиком и сл. Не можемо рећи да та разматрања нијесу донекле бацила свијетло и кандидовала гротескно питање за оно вријеме кад наука о књижевности као самостална научна дисциплина са изграђеним научним апаратом буде установљена крајем 19. и почетком 20. вијека. Важно је истаћи, да је гротеска са својом специфичном поетском структуром у европско књижевно наслеђе ушла веома рано, а да је гротескни канон растао, развијао се и богатио напоредо са класичним књижевним каноном¹. И ако је овај други канон – класични – имао несумњиво већи примат, популарност и уважавање, како код писаца, тако и код читалаца минулих епоха, гротескни је, захваљујући својој изузетној асоцијативности, ипак, одолијевао и опстао. Његова виталност огледала се и у константној миграцији поједних гротескних мотива из старијих ка новијим књижевним остварењима, као вида својеврсне неисцрпне инспирације, али и узајамном баштињењу основних елемената гротескне структуре у књижевности, и нарочито сликарству, вајарству и другим визуелним умјетностима. Гротеска је тако опстајала на маргинама књижевног ставаралаштва, а гротескно питање на маргинама главних књижевно-теоријских токова, све до, како смо рекли, установљавања савремене науке о књижевности. Но, и поред те својеврсне маргинализације, од самог почетка, гротеска није била непримјетна нити ненаметљива умјетничка форма. Поједини аутори, попут Виктора Игоа, видјеће у

¹ Појмови „гротескни канон“ и „класични књижевни канон“ преузети су из рада Лидије Мустеданагић, *Гротескни бревијар Борислава Пекића*, Стилос, Нови Сад, 2002., посвећених гротесци и гротескном, с обзиром да је успјела да не само преузме и прилагоди српском језику одговарајућу терминологију везану за гротеску и гротескно, већ и да установи и именује оне појмове поетике гротескног који су били недовољно јасни за разумијевање датог проблема. Под гротескним каноном подразумијевамо сва она књижевна дјела настала у духу гротескног, односно сва она дјела која у себи садрже елементе гротескне умјетничке структуре.

њој стално обиљежје постантичке умјетности, које се може пратити током цијелог средњег вијека.

Без обзира на ову присутност гротескних елемената у хиљадугодишњој европској књижевности, суштина гротескног као да је стално измицала свима онима који су се бавили тражењем одговора на питање њене структуре, сврхе, доживљаја и могуће лепезе значења, односно разумијевања. Проблему гротеске, већина аутора прилазила је на исти начин на који се прилазило и књижевним дјелима установљеним на принципима класичног канона: дакле или са позиција књижевно-теоријске емпирије или са позиција спекулативног одређења књижевних дјела, као умјетничких остварења насталих у интеракцији писца, његове публике и самог дјела. Наравно да је овакав дихотоман приступ често доводио до проблема и у разумијевању оних књижевних дјела у којима нема ни говора о елементима гротеске, али је поготово био проблематичан код тумачења оних гротескно уобличених и уопште у тумачењу суштине гротескног канона. Гротескна значења, зависно од стајалишта тумача, кретала су се у распону од ироничног, карикатуралног, црнихуморног, па преко бурлескног све до фантастичног, злокобног и ужасавајућег. Немогућност ваљаног одређења значења гротескног тјерала је на тражење упоришта у визуелним умјетностима, нарочито сликарству, али испоставило се да је свака аналогија уносила још више збрке. Наиме, умјесто да сликовитост гротескне симболике на сликарским платнима унесе више реда и јасније освијетли проблем, дешавало се управо супротно: тек тада је значење те гротескне симболике добијало злокобни призвук. Закључак који се логички наметао, да је гротеска амбивалентна, сам по себи је био парадокс који се није дао разријешити на уобичајен начин. Но, и поред тога постајало је јасно да су класични и гротескни канон не само различите ипостаси књижевне

умјетности већ и да сама суштина књижевности почива на разумијевању динстинктивних обиљежја ова два канона.

Већ смо рекли, да је у двадесети вијек на велика врата ушло мноштво дјела са елементима гротескне структуре. Гротескни израз као да је био примјерен да се изрази ново доба, а тадашња наука о књижевности у свом узлету, просто није могла заобићи ово питање, нити га прећутати, поготово јер је одговор тражила колико широка књижевна публика, толико и књижевна критика, како би правилно вредновала савремена остварења, те историја књижевности, ради валидације већ богатог књижевног наслеђа ранијих епоха, у којем је гротеска била мање или више присутна.

Преломна тачка у расвјетљавању проблема је било објављивање рада **Волфганга Кајзера**² (*Wolfgang Kayser*) 1957. године. *Гротескно у сликарству и песништву*³ значајно је јер представља уједно детаљан преглед свих дотадашњих теоријских разматрања о гротескном, као и Кајзерово одређење овог појма. Ова студија преведена је и штампана на српски језик релативно касно, тек 2002. године у издању новосадских „Светова“. Но, поменута књига није била први рад којем се овај аутор бавио проблемом гротеске, иако ће по много чему он представљати окосницу савременог теоријског одређења гротеске. Кајзер се гротеске дотакао и десет година раније, још 1948. године радом “*Das sprachliche Kunstwerk*” (Језичко уметничко дело)⁴ у којем је гротеску дефинисао као поступак који свијет, и радњу која се дешава у том свијету искривљује, деформише и самим тим отуђује и гдје се у позадини може назријети “*страшни механизам*“. Кајзеров приступ

² Wolfgang Kayser, *DAS GROTESKE. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg, 1957

³ Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, Светови, Нови Сад, 2002.,

⁴ Wolfgang Kayser, “*Das sprachliche Kunstwerk*”, Francke Verlag, Bern und München, 1948. Код нас је издала Српска књижевна задруга, 1973. у преводу Зорана Константиновића

проблему гротеске представљао је прекретницу у тумачењу и уједно поставио питање гротеске у сам центар интересовања науке о књижевности. Кајзерово схватање гротескног у науци се често именује као **“космички песимизам”**.

Убрзо након ове, по много чему изузетне, студије штампан је рад другог великог теоретичара књижевности - Михаила Бахтина - *“Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе”*⁵. Ова књига у Русији је штампана 1965. године, а код нас је преведена и објављена са двије деценије закашњења. Бахтин је гротескно одредио као механизам у функцији препораћања и цикличног обнављања свијета. **„Космичко –оптимистичка“** концепција којом је Бахтин покушао објаснити природу и суштину гротескног битно се разликовала од Кајзеровог погледа на гротеску. Објављивање ове Бахтинове књиге уједно представља почетак велике књижевно-теоријске полемике која је обиљежила проучавање гротеске у 20. вијеку.

Иако су оба ова рада представљала коперниканске искорак у расвјетљавању проблема гротеске и гротескног, иако су се на неки начин и допуњавале (упркос полемичним тоновима који су долазили нарочито са Бахтинове стране), поменуте студије само су потврдиле да је проблем гротеске и гротескног заправо много сложенији него што је на први поглед изгледало.

Кајзер је датом проблему приступио са емпиријских позиција структурализма, усредсређен првенствено на структурне елементе гротеске (али је опет, парадоксално завршио са помало мистичним, да не кажемо злокобним, тумачењима гротеске која су измицала структуралистичкој педантности и доречености) сматрајући да се тако може објаснити њено значење и улога у књижевном дјелу. Бахтин је

⁵ Михаил Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Нолит, Београд, 1978.

кренуо потпуно другим правцем, за њега је гротескно дио прастарог механизма, који служи обнови свијета, а инсистирање на посматрању гротеске у историјском контексту имплицирало је његову намјеру да се на један сасвим материјалистички, прецизни начин гротеска објасни као дио дијалектичког процеса у развоју људске заједнице. Слично као код Кајзера, Бахтиново тумачење гротескних елемената у књижевном дјелу недвосмислено је показало сву нужност уважавања природе дјела, његове посебности, међуодноса појединих дјелова и цјелине, што је за резултат имало да Бахтиново тумачење гротеске буде чак веома блиско структуралистичким тумачењима књижевног дјела, које је у свом раду дијелом и критиковао. Различитост њихових приступа проблему гротеске, и посебно различито схватање умјетничке суштине и функције гротеске, истовремено је допринијело бољем увиду у наведену проблематику.

Ипак, ова два значајна рада посвећена питању гротеске, колико год изгледала на први поглед различита, имају и једну заједничку упоришну тачку. **Кајзер и Бахтин у својим студијама указали су, наравно сваки из свог угла, на једну битну одредницу гротескног, а то је у ствари њена усмјереност, асоцијативност и блискост религијском доживљају свијета.** Прецизније, гротескно оба аутора повезују са религијским садржајима и у лепези могућих значења гротескног оно религијско је увијек присутно. Кајзеров доживљај религијског елемента у гротесци је омеђен традиционалним дOMETИМА филозофске мисли његових сународника, посебно Гетеа, Канта, Хегела и Ничеа. Сходно томе, Кајзер разумије да је за тумачење садржаја гротеске потребан својеврсни културни, односно религијски кључ, и да тек тада постаје могуће дешифровање гротескних мотива и гротескне структуре. Бахтин, са друге стране, у гротескном види прастари религијски, дуалистички механизам заснован на некадашњем обожавању злих и добрих божанстава, од којих свако има одређени

период у којем доминира. Тај механизам преживљава још од почетака људске цивилизације и временом се богати новим садржајима, али у суштини остаје непромијењен.

Даље, за Кајзера неразумијевање религијског у гротескној структури, односно одсуство кључа за дешифровање, манифестује се демонским, страшним и ужасавајућим. Опште емоције које буди гротеска су страх, у распону од уплашености и зачућености пред свијетом без равнотеже па све до ужаса пред којим престаје свако могуће расуђивање. Кајзер песимизам, који стоји иза тако уобличених умјетничких дјела, сагледава у космичким димензијама. Иако је велики дио Кајзерове студије посвећен управо гротескној структури, са детаљним пописом могућих гротескних мотива, ипак, он не даје одговор како ти исти мотиви и њихова структурираност у књижевном дјелу резултирају таквим мрачним и песимистичким значењима. Поготово јер и сам признаје да већина структурних елемената сама по себи није гротескна, већ је присутна и у дјелима класичног књижевног канона. Како долази до губитка кључа, односно немогућности да дешифрујемо гротескну поруку и зашто се то дешава, Кајзер напросто није ни покушао да да задовољавајући одговор.

Бахтиново тумачење религијског момента у гротесци, такође, садржи мањкавост, овог пута друге врсте. Наиме, овај аутор пренебрегава однос гротескног према савременим монотеистичким религијама, не дајући нам објашњење како дуалистички механизам раних људских заједница функционише у сусрету гротескног са типично хришћанским елементима, са препознатљивим хришћанским доживљајем свијета и његове историје. Чињеница ради, треба истаћи да то није покушао ни Кајзер (нити једанпут он не покушава да детерминише природу религијског осјећаја у гротесци, са позиција било које монотеистичке религије, упркос чињеници да држи до Хегелових естетских судова, а овај је потенцирао нужност познавања

религијско-културног обрасца у тумачењу умјетничких дјела). И не само то, Бахтин чак гротескно у појединим периодима историје сагледава као лишено религијског карактера нпр. током средњег вијека(?!) када је представљало чисто људски поглед на свијет. Та (средњевјековна) гротеска је заснована на смјеховном принципу и потпуно је различита од гротеске предромантизма и романтизма која је, по правилу, мрачна визија отуђености. За Бахтина савремена гротеска (гротеска 20. вијека) баштини традицију обје ове врсте гротеског.

Гротескни мотиви, те гротескна топографија, којом Бахтин аргументује своје ставове, ипак, у потпуности не задовољавају наша очекивања. Пред озбиљнијим (савременим) монотеистичким тумачењем свијета, његовим тумачењем организације и мјеста човјека у том свијету, односно на првом мјесту позиције монотеистичког бога у свијету који је створио, Бахтинова аргументација захтијева извјесне допуне. Свођење религијске димензије људске личности на, у најбољем случају, дуалистичке домете манихејства, као непосредног претече данашњих монотеистичких религија (иако је манихејски дуализам прописивао строго уздржавање и препоручивао аскетизам, што се само по себи коси са гротескном идејом), уједно значи да је и цивилизацијски развој проста илузија. Самим тим то је и негирање дијалектичког процеса, којим Бахтин објашњава механизам на којем почива гротеска. Да не говоримо о томе да су просто остала изван његовог видокруга опсежна разматрања о материјалном свијету, тјелесном као његовој ексклузивној манифестацији, умјетничком начину уобличавања која баштини савремена и древна естетика хришћанске цркве.

У настојању да понудимо задовољавајуће одговоре везане за евентуалне недоумице које носе са собом радови ове двојице еминентних теоретичара у вези са религијским у гротесци нужно је да

остваримо један кратак увид у читав низ питања која се односе на међусобне везе између књижевности (и умјетности у ширем смислу) и религије (наравно хришћанске). Тај увид подразумијева на догмату засновано религијско одређење лијепог, затим прецизни став о томе шта неки литерарни текст чини религиозним, односно блиским религијском доживљају, који су и какви механизми који нам помажу да у неком тексту препознамо религијски садржај, те однос религије према књижевности, поготово савременој. Наравно да се овиме не исцрпљује листа питања на задату тему.

Такође, у свијетлу наше изнесене намјере, овај рад не тежи да понуди неко ново одређење како гротескног, тако ни саме природе књижевног дјела и књижевности. Наша намјера је да проблем којем приступамо сагледамо у свијетлу вјековне филозофско-религијске мисли древног истока, тачније оног његовог дијела који је своју сублимацију и свој врхунац доживио у вјекovima које можемо назвати епохом Византије. У бити, ради се о једном цјелокупном, заокруженом и козистентном погледу на свијет, који је старији и од саме Византије, а који ју је истовремено и надживио, и тако непромијењен и изворно чист, у неку руку, пренесен као дио цивилизацијског наслеђа све до данашњих времена. Сачувана већином на нама далеким, класичним језицима, доскора без превода, ако изузмемо старословенски и његове редакције, ова древна мисао ни данас не дјелује анахроно, већ садржи у себи одговоре на готово сва данашња актуелна питања. Извјесна термилошка неусклађеност са главним филозофским, религијским и научним токовима западне цивилизације, која пада у очи, нимало није препрека остваривању увида у православну мисао, о питањима која нас интересују, поготово јер постоји хиљадугодишње заједничарење у догми. Источни поглед (за разлику од западног) није разуђен, у њему је још увијек садржано јединство религијског, филозофског и умјетничког. Тај „византијски“ поглед на свијет садржи у себи, између

осталог, и одговоре на сва питања која су мучила и западну интелектуалну елиту. Стога наше позивање на радове источних богослова и филозофа у суштини представља покушај приближавања данашњем „позападњеном“ човјеку светоотачких одговора, на и даље савремене теме, које заокупљају науку о књижевности, односно онај корпус питања естетичке природе који је тема овог рада.

V. ТЕОРИЈСКА РАЗМАТРАЊА О ГРОТЕСКНОМ

1. Развој и значење појма гротеска

Име гротеска потиче од времена открића палате римског императора Нерона⁶, која је откопана између 1480. и 1490. године. У неким изворима наводи се да је ријеч заправо о Титовој палати.⁷ Термини гротеска и гротескно представљају заправо изведенице настале од италијанске ријечи “*grotta*”, која означава пећину. Унутар рушевина поменуте палате, пронађени су сачувани цртежи и слике на зидовима и плафонима, са мотивима биљне и животињске орнаментике. Новооткривено сликарство названо је - “*la grottesca*” и “*grottesco*”. Одударајући својом природом од духа епохе класичне антике, ову орнаментичку биљних мотива, вријежа, лозица, неприродно деформисаних и геометријски распоређених још чуднијом чиниле су хибридне фигуре, са елементима људских и животињских глава. То новопронађено сликарство одликовало се ситним фигурама, које су биле правилно геометријски распоређене на уједначеној позадини. По свој прилици, ово сликарство почело је да се шири упоредо са раним хришћанством и Римљани су у њему видјели варварску моду, допрлу са истока из неког од тада бројних култова попут култа Митре, Диониса и сл..

⁶ Nicola Vignoli, *A Short History on Classical Grottesca Ornamentation*, London, 2005.

⁷ Овај податак налазимо код В. Кајзера, али и код многих других, који су га изгледа од њега и преузели.

Откриће овако осликаних гробница, које је пало у вријеме замаха ренесансе, није прошло незапажено и веома брзо долази до фасцинације и подражавања ове форме позноримског сликарства. Сликари шире и размјењују гротескне мотиве, а самим тим и појам и идеју гротескног. Ренесансни сликари развијају читаву лепезу значења биљних и животињских мотива на својим сликама. Прво се под утицајем ове орнаментике развио тз. *"candelabra"* стил са истински гротескним мотивима, који ће касније еволуирати од изворно сликарског стила у плитко-рељефну пластику и који ће се проширити с краја на крај Европе. Изразити и можда најбољи представник овог стила био је римски сликар Рафаело, чије фантастичне и ненадмашне гротеске и данас красе папске лође у Ватикану. Треба рећи да гротескно сликарство није ништа мању пажњу јавности привукло ни у вријеме када се појавило у римској престоници. Зачудне форме утицале су да суд о њима остане записан и сачуван све до данашњих дана. Ево како је гротескно сликарство доживио римски писац Марко Витрувије: *„ ...ова нова безвредна мода одбацује све мотиве који своје исходиште имају у стварности. Сада се наине, по зидовима сликају нека чудовишта која више немају никакве везе са материјалним светом. Уместо стубова сликају се неке ребрасте влати с необичним листовима, уместо утврђених украса приказују се канделабри са едикулама. Из темеља буја корење које је делом склупчано, а делом се разбокорује у цвеве на које су бесмислено насађене неке фигурице. А на стабљичицама су неке полуфигурице, од којих се једне завршавају људским, а друге животињским главама. Такве ствари не постоје, никада неће постојати и никада нису ни постојале. Јер, откуда би једна стабљика у стварности могла да понесе један кров или један*

канделабр, откуда би једна тако нежна и слабашина врежа могла на себи да понесе једну фигуру која је напола цвет, напола фигура.”⁸

Даља еволуција гротескног у ренесансном сликарству развијала се до таквих размјера да су на сликарским платнима пажљиво бирани и сликани и најмањи детаљи из биљног и животоњског свијета, јер су имали своја специфична значења, која су се мијењала у зависности од позиције на платну, међуодноса са сусједним мотивом, врстом свијетла и перспективе и сл. Гротескно се истовремено развијало и у правцу све веће шематизованости и понављања одређених геометријских форми из чега је произашла специфична форма названа *арабеска*. Нови развојни импулси гротеске током 17. и 18. вијека настали су са открићима изворних гротескних орнамената у Помпеји.

Гротеска је временом проширила своје значење на све оне умјетничке форме које су у себи садржавале хибридно, асиметрично, карикатурално, комично, али и иконично, страно, необично и неразумљиво. Оно што се чинило немогућим у реалном свијету, хибридизација, асиметричност, карикатуралност и комичност форми правило је широку лепезу коју је заокружио појам гротеска. *„Цео један семантички распон био је већ садржан у орнаменту гротеске развијеном у ренесанси и потенцијално је ту већ постојао основ за његову каснију еволуцију и продор у литерарно подручје”*.⁹

Већ смо раније истицали да је гротескна форма, односно гротескно у умјетности, старије од самог појма којим је

⁸ Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, Светови, Нови Сад, 2004., стр. 21.

⁹ Лидија Мустеданагић, *Гротескни бревијар Борислава Пекића*, Стилос, Нови Сад, 2002., стр. 12.

обухваћено. Када би трагали за коријенима гротескног, сигурно је да бисмо га нашли на самим почецима сликарства и писмености. Гротескно је садржано у старим многобожачким религијама (вавилонска и египатска на првом мјесту), у свим старим митовима и легендама, чији дјелови су укомпоновани и у најстарија сачувана књижевна дјела. Просто је незамисливо не препознати гротескне обресе у мотивима Пегаса, Минотаура, кентаура, Сциле, Харидбе, Медузе, Сфинге и свих других хибридних бића, која нијесмо поменули, а која су нам пренијета у наслеђе. И не само хибридно, већ и асиметрично и карикатурално налази се сачувано у тим древним књижевним мотивима, не само Амазонке (које су кастрирале десну дојку), Хермес, киклоп Полифем...

Наравно да и у хришћанској традицији постоје бројни мотиви гротескног. Посебно се гротескно препознаје у икониочној или симболизованој представи времена и простора, у представама отпадања, губитка чистоте и пада у гријех. У корпусу гротескних мотива, које баштини савремена гротеска, они који вуку поријекло из хришћанства, и још раније из јудаизма, су веома бројни, па кад су у питању животиње и фантастична бића можемо рећи можда и најдоминантнији. Та, назовимо је црквена, етимолошка линија у развоју гротескног је демонолика по својој представности и итекако је имала утицаја на формирање значења гротескног. Она је уједно омогућавала да се гротеска као умјетничка форма и одомаћи у црквеном окриљу. Мада је, поготово средњевјековно, хришћанство често неправедно оптуживано да инсистира на дуалности, на разликовању тјелесног и материјалног; тјелесно није увијек потискивано у други план. Но, и на духовном плану постојало је

нечисто - зли духови и демони. Демонско на материјалном плану увијек је везивано за нечисте животиње, као што су: мачке, пси, вукови, свиње, шакали, слијепи мишеви, лешинари, одређена живина, змије, жабе, скакавци..., односно за болесна стања психе код човјека и за одређена физичка обиљежја и недостатке. Тако је материјално, са демонским у себи, чинило категорију која плаши или од које се барем зазире.

Проширење појма гротеска на монструозно, ђавоље или демонско десило се већ крајем 15. и почетком 16. вијека. **Ото Ф. Бест** (Best) који наводи да се: „италијанска реч *antico*, као синоним за *grottesco*, пробила до енглеског језика (око 1523.),“¹⁰ и даље да се: „од почетка односила и на оне 'монструозне облике', познате (из Немачке) као 'сновићења' или ђавољи жанр. Овај стил 'налик сну' (*dreamlike*), настао на северу Европе у XV и XVI веку, обилује пре свега приказима демона и вампира из германске митологије. (...) Са континенталном школом 'ђаволија' (XIV односно XV век) Енглеze је упознао Ханс Холбајн (Holbein)“¹¹.

Из свега изнијетог јасно је да је гротеска у вријеме ренесансе успјела да под своје окриље стави све оно што је на неки начин било означено од стране јавности, умјетничких и црквених кругова као хибридно, страно, туђе, демонско по својој природи, осакаћено или преувеличано, једном ријечју довољно непознато да би по том критеријуму било и обједињено и именовано. Стога не чуди да је у то првотно гротескно

¹⁰ Цитирано према: Лидија Мустеданагић, *Гротескни бревијар Борислава Пекића*, Стилос, Нови Сад, 2002., стр . 13.

¹¹ Цитирано према: Лидија Мустеданагић, *Гротескни бревијар Борислава Пекића*, Стилос, Нови Сад, 2002., стр . 13.

ренесансно наслеђе смјештено и готово цјелокупно митолошко наслеђе многобоштва индоевропских народа.

У Италији је синоним за гротеску, који се често користио био и израз *“sogni dei pittori”* или снови сликара, настао почетком 16. вијека. *„Тиме је истовремено означено подручје у којем свеколико људско урушавање оних устројстава, суделовање у једном свету другачије врсте, онако како се недвосмислено предочава у гротескној орнаментици, постаје доживљај, због чијег стварног и истинитог садржаја мисао никада не може да се смири”*¹².

Већ смо поменули да се гротеска брзо одомаћила и у књижевним круговима, таман колико и међу сликарима. Тамо је гротеска послужила као умјетнички вентил за ослобађање свих оних животних нагона које су писци уочавали, препознавали и умјетнички уобличавали у својим дјелима. Средњевјековно друштво доживљавало је свијет као стални процес промјена, цикличних по свом карактеру, никад до краја завршених, па је у тим оквирима свака креација, а нарочито умјетничка, била разријешена безусловног поштовања норме и форме. **Михаил Бахтин**, наводи да је хришћанство средњег вијека и ренесансе знало за разиграност, у којем су се преплитале двије врсте односа према сакралном. У оквиру једне од њих, постојало је начело препорођавања свијета кроз укидање принципа и норми на којима почива. Разиграност маште и неспутаност духа одражавали су радост.

Већ смо истакли да данас у савременој науци о књижевности постоје два основна приступа проблему гротеске и

¹² Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, Светови, Нови Сад, 2004. стр. 24.

гротескног. Оба приступа, између осталог, почивају на претпоставци да гротескно више или мање почива на религијским коријенима, насталим још у праскозорју људске цивилизације, када је још младо човјечанство осјећало страх од универзума, односно принципа на којима он почива.

Не случајно, митолошка хибридизација отпочела је са првим тотемом, након што је на тај начин остварено јединство људског и животињског, сагласно увјерењу дивљака о сопственом поријеклу, чији коријени се називу у обрисима свете животиње. Аналогија између тотема и гротескног објекта давно је констатована¹³. По правилу, тотем прати маска као средство које дозвољава да се ослободи и сакрије нагомилани страх у појединцу и колективу скривен иза ње.¹⁴

¹³ Г.Р. Тамарин, *Теорија гротеске*, Свјетлост, Сарајево, 1962. Овај аутор истиче у први план амбивалентни однос посматрача. Дивљаку је тотем подједнако близак и стран. Табуи регулишу однос заједнице, али и појединца, према тотему. Такође, њихово кршење је строго санкционисано. Но, у зато одређеним приликама „... *ће га племе, уз највеће церемонијале (обучени у костиме и маске, изводећи екстатичне, гротескне плесове) убити, а понекад и дивљачки раскомадати и појести (обрат афеката)*“ (Г.Р. Тамарин, *Теорија гротеске*, Свјетлост, Сарајево, 1962., стр. 113.). За Тамарина овакав ритуал је побуна против закона и одрицања. Но, убиство тотема има за циљ и да пренесе снагу и његове способности на заједницу која га обожава. Механизам заштите је првенствени циљ овог ритуала. Та заштита односила се и на живе и на мртве.

У староегипатској религији овај механизам је још уочљивији. Душа умрлог представљана је као птица са људском главом. Она би дању проводила вријеме ван гроба, а ноћу се враћала. Велика сфинга, у египатској пустињи, најстарије је до данас сачувано гротескно дјело људских руку. У храму посвећеном богу сунца Хармакису, смјештеном између њених ногу, записано је, да је сфинга саграђена да би заштитила гробље око пирамида од сваког зла. Осим велике сфинге из Гизе, у Египту их има још. Њихове главе представљају ликове краљева. У светим египатским списима сфинга означава господара. Краљ је посједовао снагу и лукавство различитих животиња. Ту моћ добијао је стављањем на главу њихових кожа.

¹⁴ Управо кожа је и претеча маске. У основи гротескног лежи страх којег се примитивни човјек може ослободити само уз употребу маске. „Али у обзир долази само маска чији би се израз могао дефинисати као *церење*, као једна врста амбивалентног смеха у распону између ужаса и изругивања ужасу“¹⁴. Осјећај, који је проистицао из исмијавања непознате силе, је водио материјализацији страха. „Церење је имало високу профилатичку и одбрамбену ритуалну функцију, данас познату из анализе: *церим се из стр*

Међутим након средњег вијека, гротескно значење постаје много шире. Тешко да у формама, које оно добија током времена, има више иједног "чистог" уобличења. Гротескно се временом богатило наносима значења која су долазила са разних страна. Тако гротеску или гротескне елементе можемо наћи у дјелима: „...*Рафаела, Венециана (Veneziano), Сињорелија (Signorelli), Камермајера (Cammermeir), нарочито код Боша (Bosch), Бројгела Старијег (Bruegel the Elder), Калоа (Callot), Гоје (Goya), Хогарта (Hogarth), Домијеа (Daumier), Фузелиа (Fuseli), ... у комедији дел арте (commedia dell'arte), код Раблеа (Rabelais), у драми штурм унд дранга (Sturm und Drang), посебно у романтизму код Жана Пола (Paul), Тика (Tieck), Бонавентуре (Bonaventura), Хофмана (Hoffmann), Арнима (Arnim), Игоа (Hugo) затим код Поа (Poe), Готфрида Келера (Keller), Ф. Т. Фишера (Vischer), Буша (Busch), Дикенса (Dickens), Гогоља, код непосредних претеча експресионизма као што су Ведекинд (Wedekind), Моргенштерн (Morgenstern), Еверс (Ewers), Мејринк (Meyrink), Штробл (Strobl), код Кафке (Kafka), Џојса (Joyce), Томаса Мана (Mann) и многих других*"¹⁵. Самим тим је гротеска у књижевној традицији постала многозначнија. Тако, наука данас разликује гротескно и гротеску. Под првим треба разумијевати естетску категорију, као начин уобличења, а под другим, под наименовањем гротеска, форму, односно умјетничко дјело у којем се то начело реализује. Поједини аутори данас иду толико далеко да сугеришу како „*треба разликовати "гротескно" и*

аха, али церењем у исти мах плашим другог, те будећи у њему стр ах, ослобађам се од сопственог"¹⁴.

¹⁵ Лидија Мустеданагић, *Гротескни брeвијар Борислава Пекића* (гротескно обликовање романа „Ходочашће Арсенија Његована“, „Како упокојити вампира“ и „1999“) Стилос, Нови Сад, 2002., стр . 19

“гротеску”, као што се разликује “епско” и “еп”, “сатирично” и “сатира” и слично” .¹⁶

Од друге половине 20. вијека доминирају, ипак, двије теорије о гротескном и на њима, и у оквиру њих, су настала сва каснија тумачења гротескног. Интересантно је да су обје ове теорије у себи снажно садржавале идеју о сродности умјетничког израза, посебно сродности између књижевности и сликарства, као потврду Хорацијевог начела „*Ut picture poesis*” (пјесма као слика) које је помогло да се да једно свеобухватно и задовољавајуће објашњење гротескног. **Волфганг Кајзер** и **Михаил Бахтин**, са наизглед дијаметрално супротстављених стајалишта, покушали су да објасне бит гротескног у књижевности, почевши од наизглед једноставног питања израде историјског каталога гротескно уобличених књижевних (и сликарских) умјетничких дјела. Разлика у њиховим учењима најочљивија је у тумачењу етимологије гротескног и објашњењу процеса током читалачке рецепције гротескног у књижевном дјелу. Ипак, свакако да постоји много више додирних тачака између њих. Кајзер и Бахтин су најзаслужнији што је гротескно на књижевно-теоријском плану постављено као једно од најважнијих питања савремене науке о књижевности, поготово са становишта структуре књижевног дјела. Гротескно је за обојицу не само уочавање гротескно уобличених јунака, бића и предмета, већ и много више. Говорити о гротесци, у духу Бахтиновог и Кајзеровог учења, значи имати на уму питање на који се начин склапа поетска конструкција књижевног дјела, односно одговорити на питање о начину организације самог књижевног дјела, имајући у виду не само његове конститутивне

¹⁶ Лидија Мустеданагић, Гротескни бревијар Борислава Пекића, Стилос, Нови Сад, 2002., стр . 18.

елементе, већ и све оне узајамне прожимајуће функционалности које постоје у њему: радњу, стања, простор и вријеме у који су смјештени. Једном ријечју говорити о гротесци након поменутих радова значи не одговарати само на питање шта је гротеска, односно гротескно, већ првенствено како, гдје, кад и на који начин се оно реализује у књижевном дјелу. Гротескно је за оба теоретичара истовремено и више од тога, оно је на метафизичкој равни и један од могућих начина на који се може перципирати свијет у којем живимо. Овако посматрано гротескно уобличено књижевно дјело захтијева активног, образованог и полемичног читаоца.

Оно што је нама најзанимљивије, наравно са становишта овога рада, је да су оба аутора сагласна да у гротескној структури постоји један сложени стваралачки механизам, који на чудесан начин укључује у себе не само књижевно дјело у које је уграђен, већ и његовог творца а затим сваког будућег читаоца. Тај механизам даље, сасвим неспутаном асоцијативношћу коју посједује, захтијева од читаоца да покрене тумачење примјерено сопственом литерарном искуству. Парадоксално је да, и поред свега тога, алегоријски кључ измиче све даље, полако се премјештајући са познатог литерарног плана на терен непознатог, архајског и митског. Уколико и у тој огромној ризници колективног сјећања не пронађе тражени одговор, читаоцу, по правилу овог механизма, остаје да донесе свој сопствени филозофски суд или на крају крајева свему може да да религијско тумачење оне вјере, која га је преовлађујуће обликовала.

2. Гротескни механизам

Структурни елементи гротескног одавно су уочени и ван умјетничких дјела, и гротескно је самим тим престало да буде искључиво поље интересовања оних наука које за поље своје дјелатности имају умјетничко стваралаштво. Гротескно је нарочито присутно у оним елементима људске збиље и људског стваралаштва гдје долази до изражаја нарушена природна способност комуникације између поједин(а)ца, или се пак појављује наглашена вишезначност порука или пак немогућност да се раздвоји реално од фиктивног, стварно од измаштаног и слично. Све побројано, готово по правилу, везано је за когнитивне процесе, за људску способност да се позиционира у свијету који га окружује, и у времену у којем постоји. Гротескно се, по правилу, у овим процесима не појављује као срж проблема, нити као узрок, нити као њихова последица, већ првенствено као маска, симбол и знак да је дошло до нарушавања природне равнотеже. Стога не чуди да о гротесци и гротескном данас пишу и покушавају да дају ваљану дефиницију и ван књижевно-теоријских кругова. Печатом гротескног већ одавно су обиљежена многа психо-патолошка стања свијести, поступци и дешавања на јавној сцени, почев од политике, преко спорта, до начина извјештавања појединих савремених медија.

Савремена психологија (и психијатрија) посебно су именовали поједине процесе гротескним, јер представљају немогућност мисаоне оријентације у простору и времену. Разна шизофрена, фобична и манијакална стања, која се манифестују код појединих људи, производ су немогућности да се постигне равнотежа у мишљењу и поступању. Парадоксално, таква стања свијести савремена психијатрија види као веома блиска митском, архаичном погледу на свијет, гдје на

неисцрпном благу архајског наслеђа цјелокупне људске заједнице уједно почива и свака здрава људска замисао појединца понаособ. То архајско наслеђе људског колектива, нелично по својој форми, засновано је на архетиповима. Архетипови у интеракцији са логичком свијешћу прелазе у индивидуалне фантазије, снове и визије и несвјесно се уобличавају, зависно о садржајима сваке индивидуалне личности. Код обољелих људи, у том процесу, гротеска је присутна кроз „мноштво стереотипних моторних радњи, гестикулације, персервације“¹⁷, а њена суштина „јесте да је она примордијална маска са речитим изразом и стилизацијом“¹⁸. Функција маске, по савременој психологији, је као и увијек блиско повезана са ритуалним, и у нераскидивој је вези са егзистенцијалним страховима и потребом да се човјек заштити од истих. Заједничке садржаје које у својој структури дијеле мит и схизофренија немогуће је објаснити на други начин, осим њиховом анализом у свијетлу магијског погледа на свијет. Ти заједнички структурни елементи мита и схизофреније су: „1. *Вечито враћање истог, кружно, а не линеарно време, 2. Паралелно и истовремено егзистирање несвесног и свесног, архајске и актуелне свести, прелогичког и логичког мишљења, 3. Архетипско структурирање визија, фантазија и халуцинација, 4. Космичка структура као магијски и ритуални модел – ритуал се темељи на прасвету и 5. Гротеска као маска.*“¹⁹

Јасно да се из набројаног да видјети сличност са већ препознатим структурним функционалностима и елементима гротескно уобличених књижевних дјела. Уосталом и Кајзер и Бахтин

¹⁷ С. Рашковић Ивић, „Архајска свест – заједнички духовни простор мита и схизофреније“, Енграми, бр. 22., 2002., стр. 9

¹⁸ С. Рашковић Ивић, „Архајска свест – заједнички духовни простор мита и схизофреније“, Енграми, бр. 22., 2002., стр. 9

¹⁹ С. Рашковић Ивић, „Архајска свест – заједнички духовни простор мита и схизофреније“, Енграми, бр. 22., 2002., стр. 9

су у својим радовима презентовали обиман попис процеса који су карактеристични за гротеску, посебно наглашавајући њену блискост миту и првобитном исконском доживљају свијета. Ми смо се овдје позвали на психолошка истраживања из два основна разлога, од којих је први, и можда значајнији, да истакнемо да је гротескно уобличавање књижевних дјела (односно прихватање и разумијевање истих) сложен процес који захтијева остварење одређених услова да би га уопште и доживјели на прави начин, односно као гротеску. Уједно овакво одређење гротескног води ка нужној диференцијацији појмова гротеска и гротескно, гдје гротеском можемо назвати само онај крајњи, финални резултат процеса који означавамо као гротескни. Ово је са позиција истраживања која спроводи савремена психологија најоучљивије, јер се читав гротескни процес и окончава самом радњом, рјеђе стањем, а готово никад на начин којим се процес завршава као отјелотворена, непомична и коначна слика, односно представа. Гротеска и гротескно су нераскидиво везани и у књижевним дјелима. Нити има гротеске без гротескног, нити је гротескна радња гротескна, ако се не оконча стварањем гротескне слике. Гротескно се остварује покретањем сложених процеса опажања, мишљења и закључивања и подразумева вредновање не само са личних, већ и са позиција заједнице којој припадамо, и чије вриједности дијелимо. На разликовању појмова гротеска и гротескно инсистирало се и раније. Лидија Мустеданагић, која се бавила проблемом гротеске и гротескног у дјелима Борисава Пекића, сагледала је ову проблематику свеобухватно, из свих перспектива, дајући преглед теорија и типологија гротескног. Мустеданагић такође инсистира на разликовању појмова гротеска и гротескно. *„Сматрам да треба разликовати “гротескно” и “гротеску”; као што се разликује “епско” и “еп”, “сатирично” и “сатира” и слично, односно разликује се један начин (једна естетска категорија) и дело у којем се ова категорија*

остварила потпуно или бар превасходно"²⁰. Како у позадини гротескне слике, односно представе увијек постоји један нескривени интелектуални (рационални и емотивни) динамизам онда је јасно да се не ради само о естетској категорији, већ и о доношењу вредносног суда који се односи не само на дату гротескну слику. Морамо имати у виду да је гротескна слика, и поред сопствене симболике, увијек само један од структурних елемената књижевног дјела.

Друго одређење гротескног је такође битно, и оно се односи на чињеницу да је гротескни начин уобличавања увијек у вези са архаичним, митским, космичким, хронолошким и просторним доживљајем свијета, а посебно бисмо истакли, са религијским доживљајем човјека, његовог мјеста у простору и у времену. Гротеска у књижевним дјелима заправо је увијек најширег алегоријског карактера. Лако је видјети на примјеру гротеске да разумијевање књижевног дјела представља пуно више од естетског доживљаја. Превредновање као реверзибилан процес је увијек читалачки допринос самом књижевном дјелу. С обзиром да се овај процес, по аутоматизму, покреће сваки пут када наиђемо на гротескне слике у неком књижевном дјелу исти морамо именовати на начин што ћемо га назвати **гротескним механизмом**. Гротескни механизам овако одређен разликује се од одређења гротескног механизма какво даје Кајзер у свом већ помињаном дјелу. Наиме код Кајзера се појам гротескни механизам односи само на један дио симбола гротескне ризнице, и означава сваку нараву „**која развија свој сопствени, опасан живот**”.²¹

У најкраћем, гротескни механизам би обухватао не само естетску димензију гротескне структуре у књижевном дјелу, већ и све

²⁰ Лидија Мустеданагић, *Гротескни бревијар Борислава Пекића*, Стилос, Нови Сад, 2002., стр. 18.

²¹ Лидија Мустеданагић, *Гротескни бревијар Борислава Пекића*, Стилос, Нови Сад, 2002., стр. 256.

стваралачке и херменеутички поступак, које гротескна слика захтијева. Такав гротескни механизам у тексту је увијек субверзивног карактера и представља пишчеву замку, коју читалац не може заобићи. Гротескно се, на наративном плану, у тексту скоро увијек појављује у облику гротескних слика или представа, обично препознатљивих по укинутим принципима природног поретка. Тако рецимо, када је у питању људско тијело, Јован Делић констатује сљедеће: *„Гротеска се увијек неизмјерно игра људским тијелом. Деформације на људском тијелу су непресушни извор гротеске и поступка офантастичења свијета. Најчешће је нарушавање симетрије парних органа: разнобојне очи, разне величине ушију, неправилно размјештени парни органи, претварање парних органа у непарне (једно или три ока, једна ноздрва, два носа или фалуса, или ниједан, бесполност или хиперсексуалност), поигравање лијевом и десном страном, другачије размјештање органа од природног, различита старост појединих дијелова тијела”*.²² Али, свака оваква слика не представља само умјетничку гротескну дескрипцију, већ има и своју функцију, одређујући значење шире наративне цјелине и коначно посједујући у себи капацитет да утиче на значење цјелине књижевног дјела.

Гротескне представе је лако препознати стога што по правилу представљају нарушавање природног поретка. Кајзер их дијели на три природне категорије: *„гротескне животиње, гротескну флору и гротескне предмете (механизме)”*. Он у избору одређених бића, која су присутна у књижевности као гротескне појаве, види законитост: *„Дакако, поједине форме, одређени мотиви, доносе са собом одређену диспозицију за те садржаје. Били смо у прилици да пратимо и*

²² Јован Делић, *Хазарска призма*, Просвета, Београд, Октоих, Титоград, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991.

посматрамо појаву понављања садржаја;..."²³ Сагледавањем гротескне слике као симбола нарушеног природног поретка од читаоца се захтијева суд заснован на колективном искуству и симболици средине чије вриједности дијели. Да би се гротескни симболи разумјели неопходан је „кључ“, а он се крије у природном окружењу бића, животиња и биљака, те предмета- машина.

Гротескни механизам заснован је на снази гротескне слике да у читаоцу покрене оне доживљајне процесе који, осим рационалног (или научног) погледа, имају у својој основи и религијски и магијски доживљај свијета и времена. (А да и у свијести савременог човјека напоредо егзистирају три различита схватања свијета: митолошко, религиозно и научно -психологија заступа дуже од једног вијека, почев од Сигмунда Фројда). Наиме, фантастичност гротескних слика призива код читаоца читав низ асоцијативности, које не долазе само из реалног окружења сваког човјека, већ можда и више оне мотиве од којих је сачињена религијска ризница сваке појединачне културе. И даље, оно што нема објашњења на једном реалном плану и што се не да идентификовати са сличним у природном окружењу, било као стварна појава или као апстрактна представа, бива у процесу доживљаја књижевног дјела упоређивано са оним што већ постоји у нашој свијести, без обзира на наше већ утемељено сазнање да се ради о нечем што излази ван оквира реалног доживљаја. Гротескна слика тако и у књижевном дјелу представља пречицу ка архајском, митском и религијском. Истине ради, није само гротеска та која призива архајске слике, него и све оно фантастично, чудесно, немогуће, бајковито по свом садржају покренуће човјекову асоцијативност. Гротеска се, ипак, разликује, јер њен доживљај, како је већ истакао Кајзер, никад не доноси спокојство бајке. Било да је доживљавамо као стрепњу и немир

²³ Јован Делић, *Хазарска призма*, Просвета, Београд, Октоих, Титоград, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991., стр . 254.

који притиска или пак као сатанско церекање, гротеска је изненађујуће недокучива, за разлику рецимо од бајке. Још је Владимир Пропп урадио типизацију и типологију бајки доказавши да је њихова структура подложна прецизној систематизацији. За гротеску то не важи. Гротескни механизам не признаје обрасце, бар не онакве какве смо навикли да сретнемо у бајкама.

Гротескна слика хибридних, асиметричних и сличних садржаја обично није уклопива у неки наш постојећи образац. Она захтијева упоређивање са оним елементима из наше свијести који су именовани од стране психологије као наслеђе митског и архајског, које подразумијева поред рационалног равноправно постојање религијског и магијског начина мишљења. Па ипак, и то упоређивање обично нам не дозвољава да тек тако смјестимо гротескну слику у неки већ одређен оквир. Зашто? – зато што је гротескна слика увијек нова, односно обновљена и супротстављена свему дотадашњем. Стога наше позивање на претходно не води разрешењу. Гротеска тражи лични суд, односно сасвим лично вредновање за сваку гротескну слику. То је та њена различитост која је удаљава од бајке. Парадоксално гротескни механизам подразумијева не само увођење религијског мишљења као равноправног, већ и прелаз са естетске у раван етичког доживљаја. Одједанпут категорије лијепо и ружно добијају умногоме другачије значење, преносећи се са на етичку (па и онтолошку) раван добра и зла. Гротескни механизам захтијева да се гротескна слика може вредновати само са позиција универзалног плана стварања, не само људске већ и божанске креације. Тако гротеска добија, у процесу сопственог вредновања, један религијски печат и религијске конотације, ако не у свом значењу, а оно макар сазнањем да је вредновање извршено управо са оних (колективних и личних) позиција које не можемо именовати другачије осим као религијске.

3. Алгоритија

Гротескна слика је готово увијек алгорична, често је дата у виду сложеног и дубоког симбола, чији смисао може да надилази понекад и саму слику дајући јој значења параболе. Ипак, је алгоритија та која гротескном даје свемоћ над рационалним доживљајем и која је на једном универзалном плану повезује са митом и религијом. Једино алгоричко сочиво има моћ да се у њему сретну и преклопе сва три призната система мишљења: анимистичко или митолошко, религиозно и научно, али и да буде исходиште сваке умјетничке, религиозне и фантастичне креације. Да је алгоритија управо незаобилазан чинилац у структурисању књижевног дјела, као и у структури сваког мита, али и у структурисању и доживљају сваког текста религиозног карактера свједоче још рани хришћански естетичари за које је управо у алгоричи садржана сама бит религијских текстова. Са становишта савременог тумачења књижевног дјела свети **Максим Исповједник**²⁴ је просто потпуно нов и непоновљив (хришћански) мислилац. Он ће по први пут јасно истаћи у први план оно што нијесу ни антички ни каснији средњевјековни филозофи, па ни други православни богослови. У свом настојању да богословски објасни јединство чулног и умственог свијета, он је покушао (и рекли бисмо успио) да објасни механизам на којем почива наше тумачење библијских и других религијских и литерарних текстова. Тај механизам заснован је, по светом Максиму Исповједнику, на алгоритији, схваћеној као трагање за „*смислом неке приповијести*“²⁵. Код светог Максима Исповједника алгоричко тумачење игра главну улогу у његовом богословљу. Са становишта

²⁴ Свети Максим Исповједник (581–662) хришћански светитељ, монах и византијски теолог, творац широког теолошког система који обухвата хришћанску мисао од Оригена до Псеудо-Дионисија Ареопагита, укључујући и хеленске неоплатонисте, попут Плотина и Прокла.

²⁵ Никос А. Мацукас, *Свет, човек, заједница*, Беседа, Нови Сад, 2007., стр. 186.

теме овог рада и због тумачења блиских веза гротеске и религијског доживљаја свијета, које су истицали књижевни теоретичари, ми ћемо се више пута обраћати естетици црквених отаца, њиховим естетским погледима на књижевност и посебно њиховом доживљају и вредновању књижевног дјела као боготражитељског пута. Наше позивање на естетско-религиозне ставове светог Максима Исповједника нужно је да бисмо схватили да алегорија, колико год нама природно била позната као стилска фигура, истовремено скрива у себи потенцијал једног скривеног и знатно дубљег мисаоног механизма.

Алегорија претпоставља постојање чулног и умственог свијета. „*Читав чулни свијет*“ (материјални) и све што у њему пројављује живот, без обзира да ли се ради од појединачном догађају или процесима који се стално понављају садрже у себи могуће алегоријско значење. Алегорија се не појављује само као метод тумачења већ уједно и као метод стварања религијских текстова и шире гледано свих литерарних дјела. Тумачење текстова алегоријском методом светих отаца за светог Максима Исповједника је „*исправан и по себи разумљив богословски приступ тексту*“²⁶ који „*указује на међусобну повезаност чулног и умственог света, а затим открива ширину и дубину која се крије у речима и повести*“²⁷. Следствено томе, разумијевање написаног и оно што оно изазива у читаоцу иако захтијева одређене способности не оставља „*изван истине*“ ни „*просте људе*“ („*који се задовољавају речју и симолом*“) јер „*чулно и умствено представљају јединство које је устројено од самога Бога*“.

Претпоставка да би неки текст препознали као религијски, односно да у својој структури садржи елементе који могу бити препознати као религијски, јесте да може бити тумачен у духу

²⁶ Никос А. Мацукас, *Свет, човек, заједница*, Беседа, Нови Сад, 2007., стр .187.

²⁷ Никос А. Мацукас, *Свет, човек, заједница*, Беседа, Нови Сад, 2007.стр.188.

алегоријског метода. И не само то: алегорија сама по себи захтијева од читаоца да све чулно – материјално код читаоца буде помјерено ка умственом-интелектуалном. Та динамика природног преласка и сједињења је уједно у складу са принципом хијерархичности створеног, односно *„хијарархијског поретка на основу вишег или нижег положаја у односу на Бога“*²⁸ који омогућава предавање божанских енергија. Силазак божанских енергија увијек се врши од јачих и виших према нижим и слабијим. За разлику од овог предавања алегорија представља кретање од чулног ка умственом, и не само чулног већ и *„историјског“*, гдје под историјским треба подразумевати збивања – догађаје и њихова значења у сукцесивности хронолошке равни. Историјачност у алегоријском тумачењу текста је пут ка стварању *„образаца“*, а ти обрасци претходе истини. Религијски израз у тексту се следствено томе увијек појављује као заједништво *„чулне ствари, историјског догађаја и обрасца“*. Свето Писмо је, по светом Максиму Исповједнику, примјер алегоријског у *„изображавању историје божанског домостроја“*, гдје је доследно и истинито дата не само спољашња страна *„која се може мерити објективним и квантитативним односима“* већ посједује и *„унутарњу дубину, која говори о тајни творевине и о јединству чулног и умственог свијета.“*²⁹

Из већ изнесеног, да се видјети да је православно хришћанство одавно у алегорији видјело више од пуке реторске фигуре, чак шта више, она је за црквене естетичаре била онај креативни импулс, који је имао моћ да покрене истовремено колико аналитичке толико и синтетичке когнитивне процесе, чврсто повезујући људску машту и разум, религију, мит и умјетност. Да је свети Максим Исповједник био на добром путу, у разумијевању алегоријског као религијског и

²⁸ Никос А. Мацукас, *Свет, човек, заједница*, Беседа, Нови Сад, 2007.стр.173.

²⁹ Никос А. Мацукас, *Свет, човек, заједница*, Беседа, Нови Сад, 2007.стр.190.

стваралачког принципа, свједоче и ставови савремене теорије књижевности. Два значења алегорије, оно дословно и оно пренесено, и њена способност да то пренесено значење шири са самог појма на њему блиске елементе (са ријечи на реченицу, односно на ширу слику, па чак и на читаво умјетничко дјело) одавно је препозната, како од стране писаца, тако и од теоретичара књижевности. Тако схваћена алегорија је за савремену теорију књижевности колико стилска фигура, толико и стваралачки поступак, дио структуре који истовремено представља и градивни елемент дјела и функционалност између осталих структурних елемената, дословно поштујући Бартов (структуралистички) метод у тумачењу књижевног дјела. Алегоријски поступак, савремена наука о књижевности, види као стваралачки импулс не само у књижевним дјелима већ и као потку за настанак мита, предања и легенде као алегоричних **„виђења и тумачења свијета и природних појава“**³⁰, али и као реиновiranу постмодернистичку фигуру. Алегорија у гротесци је међутим, за разлику од алегорије у миту, знатно апстрактнија, општија, и знатно вишезначнија и ближа симболу него иједној другој стилској фигури. Алегоријско значење гротескне слике по правилу је или промјењљиво или нуди могућност различитих тумачења. Алегореза гротескне слике заснована је на личном превредновању сваког читаоца понаособ, гдје је на њему (читаоцу) да гротескној слици да морално (не)прихватљив смисао.

Али тај поступак превредновања, како смо већ рекли, претпоставља увијек субверзивну намјеру писца да натјера читаоца да сагледа не само у естетској и доживљајној равни гротескну слику, већ и да изврши њено упоређивање са сличним књижевним мотивима (и не само књижевним већ и са оним мотивима који су митолошког, магијског и религијског карактера) похрањеним, како у личном, тако и

³⁰ Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, Логос арт, Београд, 2010, стр . 27.

у колективном сјећању. Ово упоређивање се одвија све до тренутка док појединац не успије да затвори круг, на начин који гарантује да се гротеска слика вреднује са етичких позиција. Нарушена равнотежа успоставља се тек онда када се пронађе упоришна тачка која гарантује постојање свијета и његове појавности у границама (пре)познате стварности. Уколико није могуће наћи такво упориште читалац алегорију гротескне слике доживљава као постојање нимало пријатне могућности постојања нечег паралелног, страног и отуђеног, које пријети да сруши поредак свијета и свих оних механизма на којима он почива. Управо у овом је садржана и сва разлика између религијског и гротескног. За религију увијек постоји тачка која омогућава да се дати примјер доведе у сагласје са претходним, већ реализованим и превреднованим божанским у свијету, било као његова афирмација, било као негација. Неодлучна алегорија гротескне слике то никад не гарантује иако не искључује као једну од могућности између осталих и религијски доживљај. Истовремено упоређивање због широке симболичности гротескне слике не мора бити једнократног карактера, нити се мора ограничити само на гротескну слику, већ може покренути упоређивање ширих наративних цјелина. Немогућност проналаска упоришне тачке чини да Бахтин у гротесци види „*могућност сасвим другог света*“³¹, а Кајзер „*паклену визију нашег, а ипак непрепознатљивог свијета*“.

4. Гротескна икониčnost времена и простора

Немогућност успостављања упоришне тачке и затварање круга у мишљењу, савремена психологија упоређује са схизофреним стањима свијести, која се сама по себи одликују осјећањима угрожености,

³¹ Михаил Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Нолит, Београд, 1978. стр .58

анексиозности и других сличних и по човјека непријатних емоција. Алегореза гротескне слике по истом принципу једнако дјелује на читаоца и изазива у њему оне емотивне доживљаје који нарушавају његов спокој. И не само то, у гротескној слици садржана је и **иконичка перспектива времена и простора** који су у њима симболизовани на начин који је веома близак религијском (хришћанском) доживљају свијета, његовом трајању и мијенама кроз које пролази. У ранијим радовима на ову тему већ смо се сусрели са запажањима бројних књижевних критичара да гротеска чудесно искривљује простор и вријеме књижевног дјела. Посебно је то упечатљиво у оним дјелима која су препозната као типично гротескна и на микро и на макро плану. Михаил Бахтин је посебно истицао ту особину гротескне слике наглашавајући је као један од главних принципа на којима почива његова оптимистичка концепција. Гротескни механизам заправо доводи до укидања доживљаја линеарног времена у књижевном дјелу. Умјесто познатог узрочно - последичног низа, гдје је у сваком тренутку развојна динамика сваког мотива јасна (или се барем лако да претпоставити), читалац захваљујући сложеној и префињеној игри асоцијативности и тражењу упоришне тачке, која би требало да пружи нужни ослонац за објашњење смисла гротескне слике, бива увучен у игру која укида узрочно - последични низ. То укидање, рецимо на плану живота и смрти, доводи до парадоксалне ситуације да рационално и подразумијевано природно претхођење узрока својој последици бива доведено у питање. **Доживљајно вријеме књижевног дјела захваљујући механизму гротескне слике постаје циклично**, а сваки покушај да се уведе рационалност резултује читаочевим зарањењем у све даљу, не само личну искуствену читалачку прошлост, него и у ону колективну, засновану на архајском наслеђу сваке заједнице. Узрочно - последичне везе, тамо гдје је то могуће, покушавају се успоставити довођењем у везу временски све удаљенијих

појмова. Понекад гротескни механизам изврће ствари до оне тачке кад се као узрок чудовишно појављују догађаји који нијесу реализовани и који су само претпостављени као потенцијална могућност, али, ипак, опредјељујуће утичу на реализацију радњи које им претходе. Гротескно преплитање прошлости, садашњости и будућности уједно руши и читаочев спокој заснован на очекиваном, на принципу последичности и установљава онај осјећај безнаћа о којем говори Кајзер. Циклично доживљено вријеме, иако оперише категоријама прошлости и будућности, у ствари познаје само једно универзално иконично схваћено вријеме. Гротескна слика је само књижевни објекат или још прецизније структурни елеменат који нам дозвољава увид у то универзално свеобухватно вријеме.

Овакав доживљај времена колико год изгледао наopak, туђ логици свијета на који смо навикли, садржан је у религијском (иконично) доживљеном времену. Да би боље објаснили о чему је ријеч и ми ћемо се вратити сликарству (поштујући Хорацијеву идеју о „*ut picture poesis*“), на начин што ћемо приближити хришћански доживљај времена који се најбоље огледа у односу према икони. Ово између осталог јер је умјетност (као сликарство) у очима црквених отаца, ипак најбоље објашњена на питању иконе (мада не смијемо пренебрегнути ни друге сликарству блиске умјетничке дисциплине³²). Цјелокупни православни гносис као да је садржан управо у икони, а фреско сликарство је веома храбро пратило средњевјековни и каснији развој умјетничког сликарства, па чак и настајало под кичицом сликара

³² Ако је икона у православљу визуелно саопштавање невидљиве благодатне божанске стварности, које постоји у времену и простору, онда је архитектура православних храмова, од Византије до данас била усмјерена ка материјалном преношењу божанских пропорција, хармоније и облика у материјални свијет. Православна архитектура поред тога има веома богату и прецизну симболику, која је сва у функцији литургијског значења. Сви православни храмови су мјесто гдје вјерници ступају у ванвременско царство божије током свете и божанске литургије и састоје се обично од три дијела: нартекса, наоса и олтара. Функција храма је првенствено да омогући духовну везу са Богом.

умјетника. Колико је за цркву било доктринарно важно питање иконе довољно говори чињеница да је тек на **Седмом васељенском сабору** (одржан 787. године у Никеји) коначно побиједила струја која је иконе за сва времена признала као врхунац не само црквене умјетности и као видљиви израз божанске љепоте и младости, већ и као примјер хришћанског поштовања духовне и моралне величине лика који се на икони приказује. Црква икону никад није посматрала као украс, али је упркос томе тежила њеној љепоти па је током вјекова настало више националних иконописачких школа. Но, јединствен однос према икони очувао се у свим помјесним сестринским православним црквама. Из овог односа према икони произишао је и доктринарни став хришћанства према не само ликовној умјетности, него и према књижевности. По том ставу: „Оно у чему се уметност уопште састоји је пре свега схватање лика, лика као онога што чини ону најдубљу потку наше личности, нашег живота. Осим тога ту је и схватање природе као свега онога што нас окружује...³³ Даље, следствено истој догми, икона није доживљавање неког догађаја, већ „...печат ванвремености те источне уметности јесте то што данас зовемо икона. Икона се сваке године на тај дан износи међу верне да се покаже да је тај празник печат једног времена који нема своју логику овоземаљску. То је време које је осмишљено будућим временом. Што се тиче начина рада сви ви знате како се слика. Једино, у тој нашој уметности слика се на неки други начин. Слика се молитвом, слика се постом, слика се припремом, не припремом која би била психолошка припрема, већ припремом која је пре свега сједињење са Богом да би кроз руке тог уметника сликао неко други. То је православни начин припреме. У простору опет постоји нешто што данас налазимо утврђено као обрнута перспектива. Видели сте сви на иконама како за разлику од нормалних приказивања ствари на икони је нешто друго. Место да се овај простор који ви видите овде сужава, на

³³ Лука Анић, „Православље и уметност“, Врњачка Бања, 2002. Год., 22/9

икони се шири. То је та обрнута или растућа перспектива којом се показује да онај који слика не стоји пред тим простором него унутар њега самога и изнутра слика и заиста види све у тој својој обрнутој перспективи. Све то опет има корене у том односу према уметности, а то је ипак начин веровања. То је наше вероисповедање. Западна уметност слика оно што види, православна слика оно што се види али што постоји.“³⁴

Овако схваћено вријеме са „печатом ванвремености“ које „нема своју логику овоземаљску“, већ које је „осмишљено будућим временом“ једино може читаоцу понудити излаз из наизглед сумануте перспективе коју генерише гротескни механизам. Онда постаје и сасвим јасно да читалац гротескну слику доживљава као једну врсту иконе, односно симбола, али лишене сазнања о божанској позадини и старања о свијету који је створио. Хришћанско разумијевање уметности своди се на следеће: „Уметност се увек односи на три категорије: на простор који се приказује, односи се на време и на начин на који се ради. То би отприлике биле неке основне категорије у којима се уметност креће.“³⁵ За религиозни доживљај свијета карактеристично је на узрочно-последичном плану превазилажење природне подјеле времена на прошлост, садашњост и будућност, али истовремено се укида и подјела простора на овдје и тамо, горе и доље.

И у гротескном и у религиозном доживљају свијета вријеме прошло и вријеме будуће сједињује се на чудесан начин у једну вјечну садашњост. Исто тако и простор постаје безгранично овдје, круг који није могуће напустити, који нема нити лажну перспективу нити дубину и висину. Уједно смјене дана и ноћи, календарско вријеме уопште, престаје да одређује радњу и њен редослед. Догађаји се одигравају, односно одигравали су се и одиграваће се унутар непрекинуте садашњости на позорници која се простира свугдје, али увијек пред читаоцем. За

³⁴ Лука Анић, „Православље и уметност“, Врњачка Бања, 2002. Год., 22/9

³⁵ Лука Анић, „Православље и уметност“, Врњачка Бања, 2002. Год., 22/9

религиозне, овакво иконично структурирање времена и простора наравно представља чудо, доказ божанских енергија у створеном свијету. Чудо које је по себи логички необјашњиво истовремено није прихватљиво онима који се не налазе у религиозној духовној равни. Гротескна раван не познаје спокој, напротив - обично је тјескобна, али истовремено и не укида читаочеву (са)милост према понуђеној визији свијета.

5. Сличности и разлике у доживљају религиозног и гротескног

Гротескни механизам лишен алегорије сасвим је извјесно да не би био функционалан, но такође је јасно да гротескно значење не може бити у блиској вези са религијским мишљењем и доживљајем свијета само захваљујући алегоричности. Кајзерова тврдња да је гротескно стваралаштво „естетика ружног“, па чак и чудовишног, уводи нас у још једну категорију на којој гротескна слика често почива, а религија за њу исказује посебно интересовање. У ствари Кајзерова констатација је само заокруживање свега сличног што је о гротесци још од ренесансе изречено безброј пута. Ружно је увијек препознавано као форма коју одликује несклад, одступање од хармоније и супротстављање, иако савремени теоретичари књижевне естетике данас инсистирају да је и ружно као и лијепо само естетски доживљај који *„узрокују специфичне особине уметничког дела“*³⁶. Овакво размишљање о ружним формама, ипак, није ново. Са становишта црквених естетичара ружно је као категорија одавно релативизовано и стављено у контекст религијског погледа на свијет и његовог доживљаја. Да бисмо приближили ову тврдњу позваћемо се опет на православне хришћанске естетичаре³⁷.

³⁶ Пјер Бурдије, „Правила уметности - генеза и структура поља књижевности“, Светови, Нови Сад, 2003. стр , 405.

³⁷ Темеље хришћанске естетике поставио је свети Аврелије Августин.

Ставови светог Августина не само да су синтеза дотадашње црквене мисли о главним питањима естетике, већ су и данас основа за разумијевање веома цјеловитог система, *„у којем, по свој прилици, ниједан од кључних естетичких проблема није био заборављен.“*³⁸ Он се осврће како на саму умјетност, тако и на умјетника, на сам чин стварања, али и на проблеме перцепције умјетничког дјела. Код њега по први пут естетско и гносеолошко питање бивају нераскидиво повезани, а филокалија или љубав према лијепом бива издигнута у исту равн на којој се налази филозофија. Августинов ратио у умјетности се манифестује кроз ритмичност, симетричност и уклапање или одговарање дјелова (једне цјелине) једних другима. Сама идеја Бога као умјетника, иако се јављала и код већ црквених апологетичара, код светог Августина је пренесена са космичких димензија на свако појединачно умјетничко дјело, које мора да пружи могућност духовног уздизања кроз неколико фаза: почев од очишћења, преко љубави па све до просветљења и созерцања. У свијету који је створио Бог, сматра свети Августин, не влада хаос и тај свијет је лијеп, иако садржи безброј елемената од којих неки могу да нас ужасавају. По први пут човјечанство се, кроз идеју поретка (ordo), односно *„закон поретка“*, сусрело са премисом да лијепо може бити и оно што нам се чини *„неугледним, безначајним, па чак и наказним“*³⁹. Такође контраст међу дјеловима једне цјелине иза којег стоји *„закон опозиције“* чини неке од дјелова љепшим. Ове природне законе свети Августин види првенствено као естетске.

Са становишта постављеног циља, односно нашег покушаја да дамо прецизније одређење гротескног, посебно су важни његови ставови о људском тијелу. Следствујући за Платином (и

³⁸ Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, Службени гласник, Хришћански културни центар, Београд, 2010, стр . 350.

³⁹ Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, Службени гласник, Хришћански културни центар, Београд, 2010, стр . 433.

неоплатоничарским учењима која су своју пуну синтезу доживјела управо код Плотина) свети Августин је у своју естетику унио концепцију *хијерархијачности*. Љепота се од Бога простире од врха према дну, све до материјалних ствари. Од апсолутне љепоте, преко интелигибилне (или духовне) до тјелесне или материјалне, свети Августин разумије да постоји седам степени љепоте, а да она увијек потиче од свепрожимајућих божијих енергија. Стога свети Августин заступа став да је главно „јемство лепоте“ њена цјелосност и јединство, па се највишом љепотом одликује универзум, а да дјелови од којих је сачињен могу бити и лијепи и ружни. Ружни захваљујући људском паду у гријех, који је довео до унижења првобитне љепоте дјелова. Даље, **иако је цјелина сама по себи лијепа, дјелови који су ружни често су такви само у човјечијем опажању јер човјек није у стању да доживи њихову љепоту.** Тако људи због своје субјективности не виде „**лепоту многих неугодних биљака, инсеката и животиња у структури целине универзума и незаслужено их сматрају ружним**“⁴⁰. Наша немогућност да видимо цјелину него само њене ружне дјелове (или дјелове које опажамо ружним) је последица нашег смртног стања. И најљепше људско тијело, по схватању светог Августина састављено је од дјелова, који су узети сами за себе такође лијепи, нпр: очи, руке, уши, прсти, али кад су одвојени од тијела којем природно припадају нама се чине ружним и изазивају у нашем доживљају мучне осјећаје. Иако нам није намјера да овдје износимо детаљнији увид у естетику светог Августина, јер би то захтијевало много простора и пажљивог излагања једног веома обимног и исцрпног филокалијског погледа на свијет, нужно је ипак да изнесемо још пар његових ставова. *„Августин истиче три типа човјекских односа према материјалном свету. Први је – када сав створени свет*

⁴⁰ Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, Службени гласник, Хришћански културни центар, Београд, 2010, стр . 486.

прихватају, као манихејци, као зло и негирају га, други – када људе привлачи лепота света сама по себи и кад је он предмет љубави сам по себи, и трећи, највиши – када у лепоти света виде његовог Творца и своју љубав усмеравају према Њему (Цонф. XIII, 31,46)⁴¹. Јасно је да је свети Августин материјалну љепоту и љепоту људског тијела доживљавао као најнижи степен. Претпостављајући духовну љепоту физичкој он на једном мјесту каже: „Ако је у мене двоје слугу, један леп телом, али није одан, а други ми унакажен лицем и телом одан, онда наравно, другог више волим и ценим, без обзира на његову физичку унакаженост“ (Серм. 159, 3, 3).

Индикатор недостатка љепоте је ружно, иако **по схватању светог Августина не постоји апсолутно ружно**. Ружно је дјелимично или потпуно растакање типа, односно форме, као последице људског (и демонског) грехопада. Али потпуно одсуство типа и форме значи одсуство битија па би тако апсолутно ружно било ништа (нихил). Стога умјетност никад не може бити посвећена стварању ружног већ само лијепог, а основна обиљежја умјетничког и законитости које мора да испуни су: *„једнакост, симетрија, сразмерност, пропорција, склад, подударане, сличност, равнотежа, хармонија, опозиција или контраст, и као законитост која влада над свима њима – јединство“⁴²*. Осим закона јединства постоји за умјетност још битнији закон *сразмјерности*. Суштина умјетности, иако засноване на „измишљотинама“, иако причињава људима само „задовољство“ је

⁴¹ Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, Службени гласник, Хришћански културни центар, Београд, 2010, стр . 488.

⁴² Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, Службени гласник, Хришћански културни центар, Београд, 2010, стр . 500.

ипак у „изражавању апсолутних истина духа“⁴³ и „уздицању ума човечјег ка највишим истинама“⁴⁴.

⁴³ Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, Службени гласник, Хришћански културни центар, Београд, 2010, стр . 540.

⁴⁴ Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, Службени гласник, Хришћански културни центар, Београд, 2010, стр . 561.

С. ПРАВОСЛАВЉЕ И УМЈЕТНОСТ

1. Општи ставови о умјетности

Схватања светог Августина о лијепом неминовно су пажљиво преиспитана током двомиленијумског развоја православне цркве и да би се схватила њена данашња позиција када је у питању књижевна дјело (и проблем који разматра овај рад) нужно је размотрити неке од основних доктринарних ставова савремене црквене естетике. Уједно нас то приморава да нашу тему гротеске и гротескног, односно религиозне поруке која је садржана у гротесци, сагледамо и са овог аспекта.

Православна црква је веома рано (већ у првим вјековима након Христа) дефинисала свој однос према умјетности, не скривајући да је њен поглед на свијет двојак, садржан кроз *„два плана: духовни и душевни“*⁴⁵. Овај први план - план духовности - се открива дејством благодати и на њему почива пажња вјерујућих, као путу спасења, молитве и божанских енергија. Но, то не значи да црква будно не прати и дешавања с друге стране, на плану душевности гдје су смјештени сви традиционални плодови људског духа: филозофија, умјетност, наука... Православно хришћанство (за разлику од западног) на филозофију гледа као на *„јелинску заблуду“*, док кад су у питању књижевна дјела дозвољава да буду дио једног општег боготражитељства. Питање естетског на душевном плану је доживљај усмјерен искључиво ка материјалном, односно умијећу доживљаја лијепог у материјалним стварима. *„Стога, гледано са стране глумца или писца, световна уметност јесте вештина изазивања у својој души јарких заносних осећања и страсти и њиховог утеловљења у мимику и*

⁴⁵ Архимандрит Рафаил Карелин, *Пут спасења у XXI веку*, Архиепископија београдско-карловачка, Београд, 2011.год, стр 229.

*реч, као што чаробњак заклинањима призива тамне духове из дубине земље. Уметник и писац доживљавају стање заљубљених, убица, оданих пријатеља и непомирљивих непријатеља. Страсти захтевају разноврсну храну и зато аутор треба да ствара нове ситуације, сличне комбинацијама у игри и тако даље, а то трагање се назива стваралачким талентом.*⁴⁶ Као што се из датог цитата да и видјети хришћанство данас, ипак, у свјетовним умјетностима види остварење божанских таланата.

Црквена умјетност, посебно сликарство, музика и књижевност су утемељени у моралном садржају. Тај црквени приступ умјетничком, односно прецизније речено књижевном дјелу базиран на опиту моралног садржаја самог дјела по природи ствари супротстављен је лијепој књижевности, без обзира о којем се роду или врсти књижевног дјела радило. Идеал црквене умјетности, као садржински, односно морално надређене свјетовној умјетности, остварен је само онда ако је она инструмент за приближавање самом Богу и његовим светитељима, као човјековим узорима.

Али, и поред става да „чулна умјетност“ представља сметњу на путу духовног узрастања човјека к Богу нијесу све умјетничке дисциплине једнако прошле на овом својеврсном црквеном суду. Неке су просто протјеране и из црквене и из лаичке умјетности, а некима је опет прећутно дато право на постојање. Црквени ауторитети су против античке умјетности као паганског наслеђа почели да иступају веома рано. Још у другом вијеку послје Христа, Тартулијан⁴⁷, као један од најплоднијих хришћанских писаца свог времена, критиковао је сликаре, а статуе и идоле довео у директну везу са демонима.

⁴⁶ Архимандрит Рафаил Карелин, *Пут спасења у XXI веку*, Архиепископија београдско-карловачка, Београд, 2011.год, стр 111.

⁴⁷ Тартулијан, *О идолима*, *Quintus Septimius Florens Tertullianus, De idololatria*

„Уметност вајара, сликара, кројача, гравера...“⁴⁸ служи идолопоклонству. Још један од раних хришћанских апологета, Татијан позива на рушење таквих дјела људских руку јер они „служе изопачењу морала и морају да буду искорењени“⁴⁹. Теофил Антиохијски у скулптурама и идолима види само земљу, метале и минерале који су уграђени у њих. Но критика апологета хришћанства се ту не завршава, код њих ћемо, на примјер, по први пут наићи и на зачетак данашњег схватања значаја и улоге умјетника у настанку и значењу умјетничког дјела. Умјетници су главни идолопоклоници (Тартулијан) јер они изображавају будућа станишта демона као главних непријатеља људског спасења, а „принципи стварања уметничких дела садржани су у теорији уметности“⁵⁰ (Климент Алкесандријски).

И позоришна умјетност, с посебним освртом на античке драме, али и на покушаје да се њима обухвате религијске, хришћанске теме, прошла је лоше. У првом случају зато што је (поготово у раним вјековима хришћанства) и само помињање божанстава античког пантеона у грчким трагедијама представљало светогрђе, а у другом јер ниједан глумац, ма како био религиозан и уз то талентован није нити ће икад бити у стању да преузме на себе глумачки лик Исуса Христа или Богородице. Већ помињани свети Јован Златоусти позориште је назвао „школом страсти“. Сличан однос црква према оваквим позоришним, односно телевизијским и филмским темама има и данас. Архимандрит Рафаил Карелин, као један од водећих црквених ауторитета данашњег православља констатује: „Како би јадан био бог

⁴⁸ Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, Службени гласник, Хришћански културни центар, Београд, 2010, стр. 186.

⁴⁹ Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, Службени гласник, Хришћански културни центар, Београд, 2010, стр. 187.

⁵⁰ Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, Службени гласник, Хришћански културни центар, Београд, 2010, стр. 192.

који би могао бити приказан на сцени мимиком или дикцијом глумца. Такав би бог био ниже од човека.”⁵¹

Музика, односно православна византијска духовна музика почела се развијати упоредо са раним хришћанством и подразумијева особени систем изражавања и испитивања мелодије, у складу са гласовима, родовима и хроама (бојама). Црква је и у овој умјетничкој дисциплини прописала канон, који проистиче из светоотачког предања саме цркве, па се признаје само монофона музика, а забрањено је вишегласје, разногласје (хетерофонија) и инструменталност (црквеним канонима) јер разарају чистоћу, узвишеност и благодатно својство црквеног појања, чиме се оно претвара у нешто површно, што више служи уживању и забави, а уједно је страно и духу молитве. Савремена музички правци: рокенрол, поп-музика, блуз и џез су се „... *увек одликовали нездравом, екстатичком чулношћу (...), кад се телесно доживљава као духовно, и обратно*“⁵², па чак представљају: „...*демонску апокалипсу, плес смрти и предосећање будућих катастрофа.*“⁵³ О острашћености фолка и турбофолка као музичких феномена наше свакодневице не треба ни говорити. И не само они већ и цијела свјетовна музика: „... *не може да изрази лепоту духовног света, али је у стању да ухвати и оваплоти у звуке безумље демонског света: хаоса, мрака и распада.*“⁵⁴ Осим тога музика је за православно хришћанство најнепосреднија и најинтимнија врста умјетности, а област духа се не може изразити језиком музике.

⁵¹ Архимандрит Рафаил Карелин, *Пут спасења у XXI веку*, Архиепископија београдско-карловачка, Београд, 2011.год, стр 191.

⁵² Владимир Димитријевић, *Младост и страсти*, Библиотека: "Православље и савременост", књига 3, Православна мисионарска школа при храму светог Александра Невског, Покровитељ издања: Манастир Хиландар и Манастир Рукумија, штампано и интернет издање (цитирано према интернет издању:<http://www.svetosavlje.org/biblioteka/Knjige/MladostIStrasti>);

⁵³ Архимандрит Рафаил Карелин, *Пут спасења у XXI веку*, Архиепископија београдско-карловачка, Београд, 2011.год, стр 180.

⁵⁴ Архимандрит Рафаил Карелин, *Пут спасења у XXI веку*, Архиепископија београдско-карловачка, Београд, 2011.год, стр 180.

Када је у питању однос православне догме према књижевности, онда морамо поћи од става да о „духовном животу“ могу да пишу „само људи светог живота“ и да је кроз сами чин стварања, али такође и у рецепцији таквог књижевног дјела од стране читаоца проткано искључиво религијско осјећање. Црквена књижевност је са становишта духовног првенствено истинита, затим апсолутно морална и на крају лијепа. Таква књижевна дјела пред читаоца не стављају моралне дилеме које би их поколебале у вјери, већ су примјери како се приближити богу. И када су описане људске страсти, искушења и гријех читалац је увијек пажљиво упозорен којим путем треба да иде, односно како да тумачи и какве поуке треба да извуче из таквог књижевног дјела. Православни теолози црквеној књижевности супростављају „свјетску књижевност“, а следствено томе религијском - естетско осјећање и естетски доживљај као израз душевног. Сам термин свјетска књижевност од стране православне цркве почео је да се користи тек недавно, а под њим се подразумијева цјелокупна нецрквена књижевна грађа. Свјетска књижевност је за разлику од других умјетничких дисциплина, посебно имајући у виду суд о сценским умјетностима и музици, прошла још и најбоље. Њој се чак признаје да посједује извјесну моралност, поготово јер „*није једнородна и неједнаке је вредности*“⁵⁵. Поједини црквени оци 20. вијека, као рецимо **свети Серафим Роуз**⁵⁶ (1934-1982), чак инсистирају да прије

⁵⁵ Архимандрит Рафаил Карелин, *Пут спасења у XXI веку*, Архиепископија београдско-карловачка, Београд, 2011.год, стр 252.

⁵⁶ Отац Серафим Роуз, велики проповедник православног Хришћанства у Америци, знао је за случај једног младића који је дошао у светогорски манастир, тражећи духовника. Нашао га је, и кад је почео да му иште савет, духовник му је препоручио да чита Дикенсовог *Дејвида Коперфилда*. Запањени младић, који је очекивао да ће му посаветовати читање "Лествице" светог Јована Синајског, добио је - реалистички роман "сентименталног" тона. Духовник је био бескомпромисан: или то или ништа! Слушај или тражи другог духовника! Рекао му је: "Док не научиш да једноставно и на хришћански начин гледаш на живот, као мали Дејвид, простосрдачно, добро, од срца и са опраштањем - никаква "духовност" ти неће помоћи, а

предавања озбиљном духовном подвигу треба искушати своје срце читањем појединих дјела свјетске књижевности насталих прије него што је дошло до друштвене деградације моралних вриједности, те да је читањем дјела свјетске књижевности насталих у претходним епохама могуће стећи увид у драматичне промјене кроз које је човјечанство прошло. Он посебно препоручује дјела руских класика као боготражитељну литературу, која би претходила изучавању правих богословских дјела.

2. Хришћанство и књижевност

Савремена религија (хришћанство) и савремена умјетност, односно да будемо сасвим прецизни савремена књижевност, никад током историје нијесу били потребнији једно другом него што су то данас. Иако је расцјеп међу њима огроман и веома стар, књижевност и религија су дубоко сродне. Религијско или боготражитељно одувијек се простирало не само у искуственој, већ и у филозофској равни, и посебно у књижевним остварењима, од којих су нека проглашена самом есенцијом религијског искуства. Ипак, религија је на све око себе гледала са позиција сопствене етике. Књижевност је за религију (хришћанску) била и остала израз и начин уобличавања оних боготражитељних (али понекад и отпадничких) искустава историјског човјека који се манифестују разним облицима, који се могу, а обично се и понављају својом формом. И не само то, у књижевним дјелима садржана је и иконичка перспектива времена и простора, који су у њима симболизовани на начин који је веома близак религијском

светоотачке књиге ће ти бити само на штету, само ће те претворити у духовно чудовиште и упропастиће ти душу".

(хришћанском) доживљају свијета, његовом трајању и мијенама кроз које пролази.

Овакав поглед (на књижевно дјело) омогућиће нам да се домогнемо одговарајућег кључа за дешифровање религиозних елемената у структури гротескно уобличених књижевних остварења, да схватимо не само умјетничку, већ и могућу религиозну поруку, њену природу и сам начин њене рецепције од стране читалаца. Наравно да је ријеч о хришћанском погледу не само на савремену књижевност, и у оквиру ње на гротескно уобличена дјела, већ на књижевност и умјетност уопште. Када кажемо да ће наш кључ бити тражен у оквирима хришћанства, мислећи ту првенствено на православно хришћанство, то значи да приступамо тражењу одговарајућег кључа са позиција оне средине, оног културног миљеа у којем живимо и којем припадамо. Иако постоје веома велике догматске разлике унутар хришћанских цркава (источне и западне, и у оквиру западне бројних „реформистичких“ хришћанских покрета) сматрамо да је, ипак, сасвим оправдано говорити о јединственом „религиозном кључу“ који тражимо и да тај кључ можемо просто називати хришћанским религијским (боготражитељним) доживљајем свијета. Савремена православна естетика заснована је на „новопаламизму“ и „новотомизму“ па представља реафирмацију традиционалног православног погледа на умјетност и свијет уопште. Она је уједно доста блиска духовној естетици западног хришћанства мада *„остаје не сасвим самерива латинској и новолатинској традицији*⁵⁷. Када су у питању реформаторске цркве, настале на основама западног хришћанства (или боље рећи настале супростављањем западној хришћанској традицији) ствари стоје већ знатно другачије. Ипак, симболика која је стварана још од самих почетака хришћанства, па

⁵⁷ мр Богдан Лубардић, - „Хришћанска философија Ђакона др Милорада Лазића и учење о лепоти“, предговор у књизи Милорада Лазића, *Теологија лепоте*, Богословско друштво Отачник, Београд, 2007. Год., стр .20

током цијелог првог миленијума заједничког судионичарења, у тада јединственој хришћанској догми, и овај дио данашњих хришћана држи у веома блиским семантичким орбитама. Њихово одступање од заједничке догме, богослужења и погледа на светоотачко предање, ипак, не треба занемарити када је у питању нарочито појединачни, индивидуални религијски осјећај. На крају, треба констатовати и саму чињеницу да постоји велики број људи око нас који себе не доживљавају као религиозне, али је и њима данашња хришћанска симболика блиска и пријемчива.

Наравно да и друге религије, монотеистичке на првом мјесту, у заједницама које су њихови баштинници, граде само себи својствен религијски доживљај свијета, па и књижевности. Но, немајући увид и не познајући добро саме религијске системе ван хришћанства ми ћемо покушати да у овом раду предочимо само оне елементе који се односе на хришћанство.⁵⁸

⁵⁸ Хришћанство (православно) представља баштину једне, свете, саборне и апостолске цркве, установљену на Христовој ријечи, Светом писму и светоотачком предању. Та три стуба хришћанства опстојавају и данас, Црква као тијело Христово, Свето писмо као завјет између Бога и човјека, гдје су тачке уговора заповијести (од тога десет заповијести Старог завјета, девет Новог завјета и двије заповијести о љубави према Богу и љубави према човјеким ближњим) те на крају светоотачко предање као искуством потврђена доследност у поштовању наслијеђеног и очувању од било каквих новотарија. Као такво хришћанство је од самог почетка усмјерено ка очувању и поштовању предатог, божијих заповијести и божијих дарова и светоотачког наслеђа. Уосталом сви васељенски сабори организовани су од стране цркве како би се очувао не само дух учења и литургијско јединство, већ дословно и свако његово слово. Ипак изазови развоја људске цивилизације објективно су наваљивали и на црквену организацију, а јеретичка учења обиљежила су цијело вријеме постојања цркве. Стога хришћанска црква по природи баштини изузетно конзервативистички приступ према свему у свијету.

Хришћанство почива на увјерењу да је творац свега видљивог и невидљивог (духовног и материјалног) сам Бог, да је он трообразан (троипостасан), да су под његовом вољом не само људи већ сва твар и сва духовна бића (анђели и демони). Одступање од божијих заповијести је гријех, а поред људи који су по природи склони гријеху у стању пада у гријех су и демони, као заклетги непријатељи Бога, али и човјековог спасења. Човјек се даље може спасити само поштовањем божијих заповијести и милошћу његовом. Кроз Исуса Христа, сина божијег, људима је пружена рука спасења, а његов земаљски живот је људима идеал како стећи искупење. Но, да не бисмо улазили у даљње елаборирање хришћанства ред је да овдје застанемо и вратимо се нашој теми, односно начину на који се хришћанство односи према другим производима људског духа.

3. О црквеној естетици

Нешто због историјских околности, које (православном) хришћанству и нијесу ишле на руку, али највише управо због већ наведеног изграђеног односа према дешавањима у свијету, у оквирима цркве дуго времена као да је владала извјесна незаинтересованост за мирска гйбања. Но, то није значило да црква будно не прати шта се дешава у свијету који је позвана да спасава. Као заокружен поглед на материјални и духовни свијет, човјека и Бога као његовог творца, хришћанство је од самог свог почетка имало изграђен однос према људској цивилизацији, када је у питању било који њен аспект. Осјећају већ поменуте инертности допринијело је и то што је појмовни и категоријални апарат цркве много вјекова остао непромијењен, док је историјско убрзање у свијету, промјена друштвених пројеката, свеукупни развој науке и економије довео до установљавања низа сасвим нових подручја људске дјелатности. Самим тим долазило је и до промјена у садржини и оних појмова који су хришћанској цркви били познати одраније, као и до појаве сасвим нових. Западно хришћанство је донекле покушавало да ухвати корак, и да одговор у духу цркве, наравно на језику времена у којем је питање које је дошло на дневни ред било постављено. У источном хришћанству тога није било. Задњи велики богослов са средњевјековног византијског обзорја, свети Григорије Палама, био је окренут исихастичком учењу, које је по својој природи било круна једне старе православне традиције личносног односа Бога и човјека. Деветнаести и посебно двадесети вијек донио је православном хришћанству неколико генерација великих богослова (поменимо само неколико њих који су канонизовани и проглашени светитељима: Игњатије Брјанчанинов, Јован Шангајски и Санфранциски, Серафим Роуз, Јован Мајендорф, владика Николај Велимировић, ава Јустин Телијски и многи други) који су дали не само

теолошки образованим лицима већ и лаицима термилошки разумљиве и јасне одговоре на многа давно постављена питања. Наравно да ови одговори нијесу догматски одступали од изворног хришћанства, па и ако је било каквих недоумица, њима се одмах посвећивала велика пажња, а расправа је дизана на ниво догмата. Оно што је најзначајније за наш рад садржано је констатацији да су многи, понекад и противурјечни ставови, који су постојали још од првих вјекова хришћанства коначно усаглашени. Истине ради ваља рећи да је на нека од тих питања одговоре дала и рана црква. Посебно су значајни изнијети ставови на тему естетике (књижевности, реторике и ораторства, вајарства и сликарства итд) раних апологета хришћанства настали у првим вјековима након Христа: Тартулијана, Јустина Философа, његовог ученика Татијана Сиријца, Атинагоре, Теофила Антиохијског, Климента Александријског, Иринеја Лионског те Иполита Римског. (Овој групи апологета хришћанства треба придодати и јудејског филозофа и мислиоца Филона Александријског. Већ смо рекли да је круна ове ранохришћанске естетике учење светог (Аврелија) Августина, настало на почетку петог вијека.

Питањима естетике посебно се бавио свети Аврелије Августин чије стваралаштво представља круну не само античке естетике него и „чврст фундамент средњевијековне естетике“ настао на размеђу четвртог и петог вијека послје Христа.

Питањима естетике током цијелог четвртог вијека бавили су се, мада знатно мање и више узгредно кападокијски оци: свети Василије Велики, свети Григорије Богослов и свети Григорије Ниски. О античком умјетничком наслеђу коментар је оставио и свети Јован Златоусти (347-407), посебно се осврнувши на чињеницу да је антички идеал вјерности умјетничког дјела сликарским моделима изазивао у људима страст. И свети Јован Дамаскин (око 675-749) бавио се питањима естетике и књижевним радом. Свети Григорије Синаит, светогорски теолог с краја 13.

и почетка 14. вијека, сматрао је да свака тежња ка чулном, маштаријама и фантазијама, под шта је подводио сва нецрквена умјетничка дјела, води ка општењу са демонима и представља сметњу за истинску духовност.

Филон (Александријски) је проблему лијепог приступао са античких позиција сматрајући да је оно уједно мора бити и добро, мада постоје границе лијепог, а оне су уједно и моралне границе. На његов рад наслонили су се касније апологете хришћанства, од којих је знатан број њих и сам имао класично античко образовање, које је подразумијевало ораторске, односно реторске вјештине, познавање књижевности, филозофије и права. Међутим главна борба водила се на етичком плану, гдје су ови први хришћански мислиоци покушавали да оспоре паганске интелектуалце и оправдају хришћанску вјеру, не остављајући по страни тако важан сегмент паганске културе какав је био садржан у умјетности.

Велики Кападокијци, свети Василије Велики, свети Григорије Богослов и свети Григорије Ниски утемељили су хришћанско (православно) схватање естетике засновано на Светом писму. По њима је Бог врхунски умјетник, а сам чин стварања свијета је јединствен и по томе јер је умјетнички ненадмашан. Свети Василије Велики завршиће своју прву бесједу Шестоднева усликом :“... прославимо врхунског Уметника свега што је створено са толико мудрости и умећа - на основу красоте онога што је видљиво замислимо Прекраснога, а на основу величанства ових чувствених и ограничених тела просудимо о Бесконечноме и Преузвишеноме, о Ономе Који мноштвом Својих сила превазилази сваки ум. Уосталом, ако и не познајемо природу творевине, ипак све оно што у потпуности потпада под наша чула толико је чудесно да се и најокретнији ум показује нижим од најмање творевине у свету, и то толико нижим да није у стању да је достојно истражи, као ни да исплете достојну хвалу Творцу, Коме приличи

*свака слава, част и сила, у векове векова. Амин.*⁵⁹ У трећој бесједи Шестоднева, заступајући становиште да је Бог не само стваралац, већ и онај који провјерава своје дјело испитујући да ли је оно што је створио добро „*И виде Бог да је добро*“⁶⁰, свети Василије Велики понавља став да је дио увијек претпостављен љепоти цјелине: *“Па тако, ако раздвојено почивају рука сама по себи, а око засебно, и сваки од удова кина за себе, неће никоме изгледати пријатно; ако се, пак, поставе на прикладна места, тада су због своје складности препознатљиви чак и оне ко је тим стварима невичан. Уметник, међутим, и пре стварања види красоту свакога од удова и хвали сваки понаособ, усмеравајући свој ум ка њиховом коначном облику. Тако се, дакле, овде Бог наводи као такав уметник који хвали своја појединачна дела. Касније ће достојну хвалу употпунити и онда кад оконча саздавање целокупнога света.”*⁶¹ Љепота материјалног свијета не може се упоредити са духовном љепотом, коју људи не могу сагледати услед свог грехопада, али та љепота материјалног и тјелесног се не негира, већ као и код светог Августина стоји на дну естетске љествице. *„И ако су видљиве ствари толико лепе, колико ли су тек лепе оне које су невидљиве? Ако величанственост неба надилази меру човековога разума, какав ће ум бити у стању да сагледа природу онога што је вечно? Ако је ово Сунце, које подлеже пропадљивости, толико красно, толико велико, толико брзога кретања и тачнога обртања, ако је сразмерне величине са васељеном, тако да не надилази складан однос са свеукупношћу, и лепотом своје природе као какво сјајно око украшава творевину да се човек не може наситити лепоте његовог*

⁵⁹ Свети Василије Велики, *Шестоднев*, Беседа, Нови Сад, 2008. (штампано и интернет издање, цитирано према интернет издању: <http://www.svetosavlje.org>)

⁶⁰ Пост. 1,8.

⁶¹ Свети Василије Велики, *Шестоднев*, Беседа, Нови Сад, 2008. (штампано и интернет издање, цитирано према интернет издању: <http://www.svetosavlje.org>)

*призора, колика ли је тек лепота Сунца праведности?*⁶² Шестоднев светог Василија имао је велики утицај на православно доживљавање лијепог све до данашњег дана, а његово учење названо је **богословским естетизмом**.

Овај естетизам развија даље његов брат свети Григорије (Нисијски). У егзегетском спису "О стварању човека" (који представља наставак "Шестоднева" његовог брата св. Василија Великог), пише да је Божије стварање такво да *„је достигло савршену лепоту“*, да је човјек створен по подобију Божијем, али да: *“Божанствена лепота није у спољашњим цртама, ни у пријатном складу лица, нити у било каквом чулноопажљивом исцјављању, него се она сагледава у неизрецивом блаженству врлина”*. Човјеков пад (у ружно) дешава се услед тога што човјек носи *„удвојено подобије... преображавајући се боголикошћу разума у Божанствену лепоту, а због тежњи, које се појављују услед страсти, имајући особитости које су својствене животињама“*⁶³. У човјеку је садржана идеја *„сваке красоте, сваке врлине и премудрости“*⁶⁴

Свети Григорије Богослов, близак двојици поменуте браће, изнијеће став по којем у сваком човјеку постоји *„био он незнабожац или хришћанин, урођен логос-разум, захваљујући коме он може доћи у познање јединога Бога – несхватљивог по природи, али који се открива посредством створеног света“*⁶⁵.

⁶² Свети Василије Велики, Шеста бесједа, *Шестоднев*, Беседа, Нови Сад, 2008. (штампано и интернет издање, цитирано према интернет издању: <http://www.svetosavlje.org>),

⁶³ Свети Григорије Нисијски, *О стварању човека*, Глава осамнаеста, О томе да бесловесне страсти у нама побуђује наше сродство с бесловесном природом, Манастир Дајбабе, 2000., стр., 42,

⁶⁴ Свети Григорије Нисијски, *О стварању човека*, Глава осамнаеста, О томе да бесловесне страсти у нама побуђује наше сродство с бесловесном природом, Манастир Дајбабе, 2000., стр. 37

⁶⁵ *Догматско учење светог Григорија Богослова*, приредио Александар Алфејев, Верујем, Цетиње, 2014. стр . 162.

У духу естетизма, о истом пише и свети **Максим Исповедник** (580-662) у спису “Мистагогија”⁶⁶: *“Сам Бог биће Све, подједнако у свима који се спасавају блистајући као Првообразна и Првоузрочна Лепота, у онима који су се у Њему уподобили кроз врлине и виђење благодати”*. А људски лик је за овог православног мислиоца *„икона и објава невидљиве светлости, огледало неповређено, непомућено, прозрано, чисто, незапрљано, које прима ако је дозвољено рећи, целокупну красоту доброг Прволика, богодолично и неисцрпно просијавајући собом, по мери својих сила доброту тиховања, које влада у неприступном светилишту“*⁶⁷. Према богословљу светог Максима Исповједника *„и чулни и умствени свет јесу творевине Божије“* што значи да су и *„чулно и умствено, тело, душа, ум, разум... .. створени из ништавила“*.⁶⁸ Чувственост, односно тјелесност, односно материјални свијет сам по себи није пројава зла, иако ум заробљен у материји значи немогућност спознаје божанских сфера. *„Чулно опажајна лепота и привлачност формираног обличја јесте последица пројаве која долази са остваривањем коначне пуноће самога бића“*⁶⁹. Али, да би тијелесно стекло своју коначност (а самим тим и љепоту) оно мора да буде уједно потпуно прожето нагоном ка добру *„који се у језику светога Максима, као и у језику ранијих и каснијих мистика, назива еросом“*⁷⁰. Еросни однос је нагон ка битију, а супротан нагон је нагон (само)уништења. Свети Максим Исповједник је у својим ставовима најближи светом Григорију Ниском, савршенство је за обојицу *„пријатељство са Богом“* лишено страха од казне или очекивања награде. Већ смо говорили о његовом схватању сличности у тумачењу религијског и књижевног текста.

⁶⁶ Мистагогија, термин који преводимо као богословско вођство ка узвишенијем у јединству чулне и умствене димензије.

⁶⁷ Свети Максим Исповедник - *Избрана дела*, Призрен, 1997, стр . 163-224.

⁶⁸ Никос А. Мацукас, *Свет, човек, заједница*, Беседа, Нови СаД, 2007.стр .67

⁶⁹ Никос А. Мацукас, *Свет, човек, заједница*, Беседа, Нови СаД, 2007.стр .166

⁷⁰ Никос А. Мацукас, *Свет, човек, заједница*, Беседа, Нови СаД, 2007.стр .135

Овај кратак увид у етичко-естетичку норму православног учења увјерава нас да хришћанска црква овом питању посвећује изузетну пажњу и да је јасан став на бројне дилеме које оно (питање) поставља пред савременим човјеком дио јединствене православне догматике и богословља.

4. Хришћанско вредновање књижевног дјела

Умјетничка дјела могуће је сагледати и вредновати првенствено са **етичке позиције** и то имајући у виду *„историју главних система погледа на свет“*⁷¹: **рационализма, скептицизма, пантеизма, позитивизма, естетизма и материјализма** као природног наставка библијских времена. Интересантно је да православље не признаје дуализам као независан поглед на свијет, што ће нама бити веома значајно кад будемо расправљали о Бахтиновој теорији космичког оптимизма.

Дуализам је по већ цитираном аутору (Архимандрит Рафаил Карелин, и не само по њему, већ и по: Берђајеву, светом Игњатију Брјанчанинову те нашем српском православном теологу светом Јустину Поповићу - Ћелијском) увијек цик-цак линија између материјализма и спиритуализма и представља *„привремено стање супростављених начела“*⁷². Чак и у зороастријанству и код Платона иза дуализма стоји монизам.⁷³ Но, немоћ филозофских погледа *„главних система погледа на свет“* је садржана у чињеници да ниједан од њих

⁷¹ Архимандрит Рафаил Карелин, *Пут спасења у XXI веку*, Архиепископија београдско-карловачка, Београд, 2011.год, стр . 61.

⁷² Архимандрит Рафаил Карелин, *Пут спасења у XXI веку*, Архиепископија београдско-карловачка, Београд, 2011.год, стр . 61.

⁷³ Архимандрит Рафаил Карелин, *Пут спасења у XXI веку*, Архиепископија београдско-карловачка, Београд, 2011.год, стр . 61.

није сагледао човјека у његовој укупности, односно да није у човјеку препознао и његову религијску димензију, односно његову природну, човјеку иманентну усмјереност ка Богу. „У европској философији човек се више-мање јавља у разломцима. Нигде није сав, нигде цео, нигде интегралан, већ свуда у разломцима и одломцима. Нема философског система у коме човек није разбијен у разломке, које ниједан мислилац не може сабрати у једну целину.“⁷⁴

Рационализам инсистира на људском разуму као инструменту којим је могуће сазнати свијет, и самим тим претпоставља разум другим човјековим психофизичким способностима, прије свега његовој моћи да благодатно доживи бога, односно његовој способности да препозна божје дјелање у свијету који га окружује. Друга крајност, коју православна црква такође одбацује, је свођење човјека на чула, негирање његове слободне воље као израза његовог разума па свети ава Јустин Ћелијски каже да је то уствари **критицизам** као „*апологија рационализма и сензуализма*“⁷⁵. **Пантеистички** поглед на свијет садржан у учењу да је све Бог, односно да су Бог и универзум једно - такође је погрешан. *Deus sive natura*, односно суштина Спинозининог пантеизма (заступао становиште да су Бог и природа међусобно замјењиви и да између творца и творевине не постоји суштинска разлика) је примјер таквог погрешног погледа на свијет, поготово јер човјека разумије „*као мноштво најпротивречнијих супротности, које никада не могу сачињавати једно логично јединство. Резултат свих ових философских система је један: кожно, површинско, феноменалистичко познање света и човека*“⁷⁶. Но, и када филозофски поглед на свијет није сам по себи антропоцентричан и упућен на

⁷⁴ Јустин Поповић, *Пут богопознања*, За издавача Манастир Ћелије, Београд, 1987., стр. 7.

⁷⁵ Јустин Поповић, *Пут богопознања*, За издавача Манастир Ћелије, Београд, 1987., стр. 7

⁷⁶ Јустин Поповић, *Пут богопознања*, За издавача Манастир Ћелије, Београд, 1987., стр. 7

материјално тумачење његове организације, философија је у немогућности да реално спозна човјека и свијет. И идеалистичке концепције уколико нијесу утемељене на Светом писму, односно личности и дјелу Исуса Христа, и светоотачком предању, као живом апостолском наслеђу такође представљају ћорсокак. *„Такав резултат гони философски дух човеков у надчовечанске и надвештаствене хипотезе. И он чини скок у надприроду. Чини га кроз идеализам. Но овај скок резултира скептицизмом, јер философски идеализам своди човека на метемперијску (ванискусствену) реалност, која се не може ни показати ни доказати.“*⁷⁷

Истина је човјеку увијек трансцедентно недоступна и он до ње долази једино кроз личност Исуса Христа. Срж овог црквеног учења дата је и у Јеванђељу чувеном Исусовом изјавом: *“Ја сам пут и истина и живот; нико не долази Оцу осим кроз мене“*.⁷⁸

По хришћанском учењу, људско сазнање је акт усвајања већ објективно дате истине, и самим тим човјек треба да буде способан да прими ту истину и да је разликује од лажи, које му демонске силе и људска пала природа постављају као замке. А те замке се, између осталог, пред човјека налазе садржане и као моралне дилеме. Морална дилема је, у ствари, свака ситуација гдје се погрешним избором крши морални принцип и феноменологија познаје више њених варијанти. Одговор који сваки човјек бира при разрјешењу моралних дилема представља заправо његов став, али тај став није пуки механицистички избор. Он је увијек повезан са личним човјековим осјећајем задовољства, односно незадовољства, страха, радости, спокоја, очаја, односно индивидуални став увијек са собом носи личну емоцију.

⁷⁷ Јустин Поповић, *Пут богопознања*, За издавача Манастир Ћелије, Београд, 1987., стр . 7

⁷⁸ Јеванђеље по Јовану, 14. 5-6: Рече му Тома: Господе не знамо куда идеш; и како можемо знати пут? Исус му рече: Ја сам пут и истина и живот; нико не долази Оцу осим кроз мене.

Сваки људски став је „...стање чију суштину чини задовољство или активно незадовољство извесним начином на који ствари стоје у свету, а не просто сазнање тога како ствари у свету стоје.“⁷⁹

Хришћански теолози сматрају да је овај механизам сазнавања свијета немогућ без здравог духа, а да је људски дух сопственим страстима и злом садржаним у свијету онемогућен да прими истину. Оздрављење људске душе, ипак, је могуће, оно постоји као стална тежња саме те душе да препозна шта је у свијету у којем се креће од Бога, а шта не. Но, пут до оздрављења је дуг, мукотрпан и скончан са многим изазовима. Почетак оздрављења људске душе, односно прва степенница са које она мора да крене је „да уме да разликује добро од зла, Божје од ђавољег, јер је то разликовање - η διακρισις - "веће од сваке врлине".⁸⁰ По светом Исаку Сирину, врлине припадају корпусу благодатних (мистичних) дарова и оне су следеће: вјера, молитва, љубав, смиреноумље, благодат и слобода и очишћење ума. У учењу православне цркве, како истиче свети Исак Сирин, постоје двије врсте знања: знање које претходи вери и знање које се рађа од вјере. Знање које претходи вјери јесте знање физичко, природно (γνώσις φυσική), а које се рађа од вјере јесте знање духовно (γνώσις πνευματική). Природно се знање састоји у разликовању добра и зла, а духовно знање јесте осјећање тајни (αἰοῦσις τῶν μυστηρίων), односно осјећање онога што је сакривено (τῶν κρυπτῶν), гледање, односно сагледавање невидљивог (τῶν αοράτων).

Добро и зло човјек препознаје у сусрету са свијетом, не само код других људи, у њиховим и својим поступцима, већ и у додиру са створеним, материјалним, са стварима, односно предметима, као и у поремећеним, накнадно установљеним односима између људи, људи и

⁷⁹ Сајмон Блекбурн, *Оксфордски филозофски речник*, Светови, Нови Сад, 1999., стр. 407.

⁸⁰ Јустин Поповић, *Пут богопознања*, За издавача Манастир Телије, Београд, 1987., стр. 9

природе (животињског и биљног и минералног свијета) која га окружује и у упоређивању сопственог времена са континуираним историјским развојем људске заједнице, почев од библијских времена. У том превредновању и заузимању властитог става човјек увијек разрјешава већ помињане одређене моралне дилеме, а основна упоришна тачка која је сваком појединцу ослонац у доношењу исправног суда је претходна иста или слична исправно разријешена дилема. У недостатку такве реалне упоришне тачке божанска креација, односно божански суд је увијек архетип или праслика, праузор за заузимање те референтне тачке. Немогућност човјека да се позове на претходни свој суд који је исправан, који са собом носи задовољство учињеним означава да у њему (човјеку) опстојава сазнање о сопственој отуђености од Бога. И не само када је у питању заузимање става о оним дилемама које су дио личног психолошког плана неког појединца, већ и када тај исти појединац треба да заузме став о одређеним дешавањима у свијету који га окружује, а поготово о оним која су резултат дјеловања одређене групе или чак и цијелог колектива, архетип упоришне тачке за доношење тог става је често претпостављени божји акт стварања свијета и човјека.

За православне теологе физичко – природно знање не негира вјеру у тројичног Бога, не значи просто одбацивање идеје Бога, већ је прије нарушавање вјере у Бога и обрнуто вјера нарушава границе природног и представља искорак у неприродно, непознато и ван граница видљиве природе. Вјера је „*нарушавање закона сазнања, сазнања не духовног већ физичког*“⁸¹, али само зато јер се то знање базира на истраживању и својим методама те тако постаје само по себи израз скептицизма. „*Вера пак захтева чист и прост начин мишљења,*

⁸¹ Јустин Поповић, *Пут богопознања*, За издавача Манастир Телије, Београд, 1987., стр .12

који је далек од сваког лукавства и метода истраживања“⁸² и даље: “Јер је речено: *Прославите Бога у простоти срца свог* (Кол. 3, 22), и: *Ако се не повратите и не будете као деца, нећете ући у царство небеско* (Мт. 18, 3)“⁸³.

За светог Исака Сирина природно знање може бити сједињено са вјером на једном вишем нивоу и оно је тада усавршено вјером па му није потребна никаква методологија. Но, у случају да човјек не посједује вјеру тада природно знање може човјеку донијети ужас, очајање и губитак наде. Поготово се то дешава ако није могуће наћи упоришну тачку у разрјешењу моралних дилема свог времена и свијета који нас окружује. Природно знање постаје погубно ако је у служби људских страсти, односно разних псеудорелигиозних учења или филозофских погледа на свијет које смо већ побројали. Православна теологија на овај начин гносеолошки проблем природног (и духовног) сазнања посматра у онтолошкој и што је за наш рад још важније у етичкој равни и своди га на ниво појединачне људске личности. И не само свети Исак Сирин већ и свети Симеон Нови Богослов (око 949–1022) и сви други православни теолози проблему људског сазнања приступају са етичких позиција. Свети Симеон Нови Богослов⁸⁴ о људском сазнању пише да је омеђено простором и временом и да се само кроз молитву и очишћење од страсти и гријеха заиста може спознати истина.

Стога не треба да чуди да је хришћанска црква увијек у књижевним дјелима свјетске књижевности тражила и налазила више него наука о књижевности, поготово кад је у питању симболички план

⁸² Јустин Поповић, *Пут богопознања*, За издавача Манастир Ћелије, Београд, 1987., стр . 12

⁸³ Јустин Поповић, *Пут богопознања*, За издавача Манастир Ћелије, Београд, 1987., стр . 12

⁸⁴ Симеон Нови Богослов, *Сабране беседе* - Издавач: Образ светачки, ПМШ при храму Свети Александар Невски, 2005., Београд. Посебно су значајне његове етичке беседе - Етичка слова - укупно 15 у којима износи своје ставове о гносеолошким изазовима, као и 24. Катихетска беседа о духовном знању

и утицај прочитаног на распиривање људских страсти и на могуће сугестивне импулсе који су могли утицати на читаоце у будућем доживљају не само свијета, већ и његовог творца. Књижевно питање је тако у хришћанским круговима увијек разматрано првенствено као **гносеолошко**, а тек потом као **етичко** и на крају као питање **естетике**. Дјела претходних епоха, настала у временима када је хришћанство одређујуће утицало на организацију друштва у свим његовим сегментима, а не само кроз проповиједање хришћанске вјере, иако настала у оквирима душевног представљају природна, иако не баш жељена чеда хришћанског гносиса. Тамо гдје се црква жели представити као чувар традиције, културног и поготово хришћанског идентитета, књижевна дјела ранијих епоха су дио баштине на коју она полаже непорециво право, без обзира да ли је ријеч о дјелима умјетничке или народне књижевности. „*Религиозни третмај*“⁸⁵ који црква препознаје у књижевним дјелима избија из препознатљивог морала као "*завичајне обичајности*" и препознатљиве хришћанске симболике.

5. Хришћанство и модернизам

Сасвим другачије ствари стоје када је у питању однос према дјелима насталим у духу модернизма. Хришћанска црква под модернизмом (или осавремењивањем) подразумијева сталну тежњу ка **ревизији** духовних (и душевних) вриједности, односно сваку тежњу ка осавремењивању цркве и црквеног учења „*као пуноте Откривења, која је иста у сва историјска времена.*“⁸⁶ Овај став црквених отаца

⁸⁵ Владимир Димитријевић, *Писци хришћанске Европе*, www.светосавље.org, интернет издање

⁸⁶ Архимандрит Рафаил Карелин, *Пут спасења у XXI веку*, Архиепископија београдско-карловачка, Београд, 2011.год, стр 124.

темељи се на чињеници да је сам Исус Христос установио цркву, да је послао дарове апостолима (а преко њих и свима вјерујућима до данашњег дана) силаском Духа Светога на педестеницу, да је по предању чин литургије сам Христос дао апостолима Јакову. Модернизам је, не само у сфери духовног, већ и у најширем смислу, „замјена знаковног система“ и увођење нове симболике. „Модернисти замјењују симболе метафорама, амблемима, поетским алегоријама, које су сами сачинили или преузели из душевне области – књижевности, умјетности, философије, науке.“⁸⁷ Вјечне вриједности на којима црква почива морају бити изнад промјена које вријеме доноси упркос ентропији (првенствено моралној) која је неминовна када је у питању људско друштво. Модернисти стварају нови фантастични свијет, који је сам по себи илузија и покушај да се да ново виђење и нова процјена духовних појава. Модерна умјетност, па и књижевност, је покушај свођења људи на тијело, односно њихово обездуховљење, који долази као природан производ моралног отупљења савременог човјека. Последица тог отупљења је да су људи престали да схватају шта је гријех, како у оквиру материјалистичких тако и у оквирима савремених либералних друштвених концепција. Представљање човјека у оквиру тјелесног начела је ритуалног карактера и таква књижевност је препуна „...приказа чудовишта, портрета људи који су служили сатанским плановима...“ и даље „... – то је обнажено људско тијело“ гдје је „нагота символ губитка благодати“⁸⁸. Гријех је тако не само терет на души него и својеврсни жиг демона на човјековом тијелу.

⁸⁷ Архимандрит Рафаил Карелин, *Пут спасења у XXI веку*, Архиепископија београдско-карловачка, Београд, 2011.год, стр. 125.

⁸⁸ Архимандрит Рафаил Карелин, *Пут спасења у XXI веку*, Архиепископија београдско-карловачка, Београд, 2011.год, стр. 141.

Раскид са традиционалном умјетношћу за цркву „се чак на прелен начин завршава неким правцима као што је импресионизам“⁸⁹ иако је традиционална умјетност почела још током 19. вијека да показује знаке модернизма. Преломна година – 1905. и Пикасова слика „Госпођице из Авињона“ „потпуно руши све оно што је уметност до тада представљала. Та слика руши стари поредак света. На њој се појављује пејзаж који више није пејзаж који ми видимо, појављује се лик људски, који није лик који ми можемо да видимо сваки дан. Тих пет девојака на тој слици, можда није баш случајно што се дешава у Авињону, то су те госпођице из Авињона, а Авињон је за Французе нека врста светог града, у коме је неко време папа боравио, а те девојке су сликане у јавној кући. Тих пет девојака немају људска лица, имају лица афричких носорога. Нови поредак природе ту је почео. Почела је једна природа која се, као и на икони, не види. Она ту очигледно постоји, постоји у лицу тог сликара који ју је насликао.“⁹⁰ Кубизам који је потом наступио потпуно је изокренуо традиционални доживљај простора коју је сва умјетност имала до тада. Модернизам је за црквене оце посебно велике и драматичне промјене донио на плану представљања људског лика, јер с модернизмом „почиње ружно као лик“⁹¹, дошло је до својеврсног укидања принципа љепоте, хармоније, симетричности...

„Више се не тражи лепота као лик. Не само естетика, него целокупно историјско устројство нашег бића говори нам о томе да лик мора да буде леп. Ако лик није лепота онда ништа није добро. Онда ништа практично док ми гледамо нема ни смисао. Ако је наш

⁸⁹ Лука Анић, архимандрит „Православље и уметност“, Врњачка Бања, 2002. год., 22/9

⁹⁰ Лука Анић, архимандрит, „Православље и уметност“, Врњачка Бања, 2002. год., 22/9

⁹¹ Лука Анић, архимандрит, „Православље и уметност“, Врњачка Бања, 2002. год., 22/9

лик ружан читава је људска цивилизација, људско постојање ружно. Православни лик је, нормално, не само леп, он је дубински осмишљен."⁹²

Отац Лука (Анић) истиче да суштина приказивања људског лика у умјетности одговара људском спознању и представљању самог Христа, а ми бисмо додали и његових светитеља. Модерна умјетност је тако од стране данашњих православних духовника препозната као изазов савременом човјеку. Тај модернизам настаје укидањем традиционалне естетике, и не само ње, већ и традиционалног морала, помјерајући на тај начин проблем људског доживљаја савремене умјетности све више у гносеолошку раван.

Но, колико год свијет и човјек приказан у том свијету били описани у стању пада, колико год било *„приказа чудовишта, портрета људи који служе сатанским плановима“*, колико год било голотиње и *„обнаженог људског тијела“* жиг демона је увијек исти и цркви једнако препознатљив. Православни оци не виде ништа што црква већ није препознала да постоји у свијету још од изгнања прародитеља из Едена. Та *„чудовишта која плаше“*, су само дио демонског каталога маски, људи чија психа (и још више дјела) плаше, машине које попримају неприродне особине живог свијета, разне нечисте животиње и биљке као симболи палог свијета, невидљиве, мрачне и тајне силе – све су то стари непријатељи људског настојања да се приближи Богу и сопственом спасењу. Стога таква умјетничка дјела представљају за православну цркву *„хулу“*, нарочито ако је њихова наопака симболика, порука или форма блиска црквеном, православном изразу, односно вјековима потврђеној црквеној традицији. Таква умјетничка дјела представљају мјесто сусрета човјека са свијетом палих духова и његово одступање од творца. Замјена традиционалних симбола и увођење нове симболике је у ствари

⁹² Лука Анић, архимандрит, *„Православље и уметност“*, Врњачка Бања, 2002. год., 22/9

покушај стварања демонског свијета, иако демони сами по себи не могу ништа да створе, већ једино преко човјека покушавају да те промјене реализују у материјалном свијету. Модернистичка умјетничка дјела по својој датости су настала на необузданој људској страсти, оној страсти која је пут ка обоготворењу материјалног и спољашњег, и самим тим представља људски пад. А тај пад је сличан Адамовом паду, јер он *„пуноту живота није тражио у Богу, већ у спољашњем предмету, у неком плоду за који је у свом безумљу поверовао да је извор моћи, уживања и блаженства.“*⁹³ Иако је књижевност, па чак и она традиционална, дио људске душевности, *„размишљања о вечности и смрти и даље муче човека“*⁹⁴, који живи и ствара своју умјетност по својим модернистичким страстима. Кроз модернизам тако може бити представљен покушај негирања прво вјечности, односно тражење вјечности на земљи или заступање става да је смрт *„прелазак у небиће“*⁹⁵. Од Маркиза Де Сада, преко Гетеа и Бодлера, до Хајнриха Хајнеа таква поетска трагања завршавају се трагично и за пјеснике и за оне који у тим дјелима налазе љепоту поетског израза. *„Небо је за њих затворено“*, а у њиховим стиховима се повремено чује *„права чежња за смрћу“*⁹⁶.

Овдје је важно истаћи да је у православном хришћанству поглед на неко умјетничко дјело уско везан с погледом на личност њеног ствараоца, али личност дату као *Прóсоп* или психолошки аспект бића које је окренуто ка сопственом унутрашњем свету. Насупрот оваквој личности стоји ипостас или личност која постоји само у „обоженом

⁹³ Архимандрит Рафаил Карелин, *Умеће умирања или уметност живљења*, Манастир Подмаине, Будва, 2011.год, стр. 347.

⁹⁴ Архимандрит Рафаил Карелин, *Умеће умирања или уметност живљења*, Манастир Подмаине, Будва, 2011.год, стр. 21.

⁹⁵ Архимандрит Рафаил Карелин, *Умеће умирања или уметност живљења*, Манастир Подмаине, Будва, 2011.год, стр. 70.

⁹⁶ Архимандрит Рафаил Карелин, *Умеће умирања или уметност живљења*, Манастир Подмаине, Будва, 2011.год, стр. 52

човјеку“, па је ипостас лични, јединствени начин богочовечанског постојања сваког хришћанина⁹⁷. „Сви људи су грешници, али с тим да се деле на оне који се кају, оне који се не кају и демонизоване“⁹⁸. Тај личносни печат умјетника стоји у позадини сваког умјетничког дјела, па следствено томе дјела модерне књижевности данас могу представљати: 1) посебно у „гротескним причама“⁹⁹ „човекову трагичну немоћ у судару са апсурдношћу савременог света“¹⁰⁰, односно 2) „анархистичко бунтовништво и жал за хармонијом“¹⁰¹ које се повезује са личносним ставом о „несавладивошћу зла и естетизацијом порока“¹⁰² и на крају 3) умјетничко дјело може бити израз намере да се „подсмева Богу“¹⁰³ те да тај „демонски смех“¹⁰⁴ представља пројаву фаустовског духа, односно дио уговора са ђаволом гдје је писац демонизована личност и окултиста који спроводи „сатанску стратегију“¹⁰⁵.

У свијетлу тог личносног аспекта дјела савремене књижевности треба одређивати и умјетничку вриједност сваког појединачног књижевног дјела понаособ, јер свако настаје с посебном намјером, нека као покушај да се означи зло у свијету, нека као покушај да се објективно захвати човјек, његова природа, његова настојања да

⁹⁷ Павел Евдокимов, *Православље*, Службени гласник, Београд, 2009., стр. 74

⁹⁸ Архимандрит Рафаил Карелин, *Умеће умирања или уметност живљења*, Манастир Подмаине, Будва, 2011.год, стр. 69.

⁹⁹ Архимандрит Рафаил Карелин, *Умеће умирања или уметност живљења*, Манастир Подмаине, Будва, 2011.год, стр. 22.

¹⁰⁰ Архимандрит Рафаил Карелин, *Умеће умирања или уметност живљења*, Манастир Подмаине, Будва, 2011.год, стр. 22.

¹⁰¹ Архимандрит Рафаил Карелин, *Умеће умирања или уметност живљења*, Манастир Подмаине, Будва, 2011.год, стр. 52.

¹⁰² Архимандрит Рафаил Карелин, *Умеће умирања или уметност живљења*, Манастир Подмаине, Будва, 2011.год, стр. 52.

¹⁰³ Архимандрит Рафаил Карелин, *Умеће умирања или уметност живљења*, Манастир Подмаине, Будва, 2011.год, стр. 23.

¹⁰⁴ Архимандрит Рафаил Карелин, *Умеће умирања или уметност живљења*, Манастир Подмаине, Будва, 2011.год, стр. 23.

¹⁰⁵ Архимандрит Рафаил Карелин, *Умеће умирања или уметност живљења*, Манастир Подмаине, Будва, 2011.год, стр. 34.

управља свијетом, међуљудски односи или узајамни односи између човјека и свијета у којем живи. На крају, ту је и православно препознавање стратегије злих сила која се огледа и у садржају, структури и симболизму појединих књижевних остварења. За православну цркву свако књижевно дјело има „*унутрашњу усмереност*“ и „*тајанствено рађање*“¹⁰⁶.

У општем наступу ентропије, на коју је човјек свјет осуђен без права на опроштај, религиозно у свјету, односно свето, се све више и у континуитету помјера ка „*естетски лепом*“, а религиозна суштина се брише пред наративним, анегдотским елементима, пред пријатношћу, портретском сличношћу, сложеношћу композиције“¹⁰⁷.

Савремена умјетност, самим тим и књижевност има пар одредница које одређујуће одређују њен карактер. Прво, уколико је некад раније религија (хришћанска) одређивала границе умјетничког, форму и умјетнички израз, сада модерна умјетност покушава да у једном процесу покушаја метафизичке синтезе доброг и истинитог да одговор на догматске темеље на којима хришћанство (и не само хришћанство, мада савремене умјетнике друге религије настале ван симболичког космоса Старог и Новог завјета много мање инспиришу) као религија почива. Још једна битна одредница савремене књижевности је да „*модерни облици не преживљавају дуго*“¹⁰⁸ и да веома брзо навлаче на себе „*архаично и застарело*“¹⁰⁹ рухо. На крају се као резултат пројављује њена „*очишћеност*“ од духовног, односно светог. Тако „*религиозни трепет*“ који је (српска) православна црква у (српској) књижевности препознавала „*још од времена Доментијана и Теодосија, и у читавом низу дјела народне књижевности и дјелима*

¹⁰⁶ Павел Евдокимов, *Православље*, Службени гласник, Београд, 2009., стр. 243.

¹⁰⁷ Павел Евдокимов, *Православље*, Службени гласник, Београд, 2009., стр. 243.

¹⁰⁸ Павел Евдокимов, *Православље*, Службени гласник, Београд, 2009., стр. 245.

¹⁰⁹ Павел Евдокимов, *Православље*, Службени гласник, Београд, 2009., стр. 245.

аутора различитих епоха, почев од бајки и легенди“, полако бива протјеран на књижевне маргине. То нас доводи до четврте одреднице, која је резултат парадокса, по којем одсуство светости, протјеране са страница савремене прозе, резултира настанком бројних *„умјетничких дела на религиозне теме“*¹¹⁰.

Управо ова последња одредница чини да се модерна умјетност распада *„не зато што је производ свог времена, ни зато што је грешна, него зато што је демонска у одустајању од своје свештеничке функције, у луциферском одбијању да обави свету тајну, да уметност учини богојављенском“*¹¹¹. Ми бисмо додали и боготражитељном.

¹¹⁰ Павел Евдокимов, *Православље*, Службени гласник, Београд, 2009., стр. 243.

¹¹¹ Павел Евдокимов, *Православље*, Службени гласник, Београд, 2009., стр. 246.

II. ДИО

А. УВОДНЕ НАПОМЕНЕ О ГРОТЕСКНОМ У ДЈЕЛИМА МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА, БОРИСАВА ПЕКИЋА И МИЛОРАДА ПАВИЋА

Сам наслов нашег истраживања – Гротескно у дјелима Миодрага Булатовића, Борисава Пекића и Милорада Павића, на изабраним примјерима из њихових дјела (Булатовићеви романи: *Људи са четири прста* и *Gullo Gullo*, Пекићеви: *Беснило*, *Атлантида* и *1999*, те Павићев: *Хазарски речник*) – сасвим јасно указују на поље проучавања. Говоримо дакле о гротесци, и гротескном, у дјелима три међаша савремене српске књижевности. И више од тога, ми смо присиљени да се осврнемо на једно од најинтригантнијих питања савремене теорије књижевности, на питање гротескног, које превазилази књижевнотеоријске оквире и уопште оквире умјетничког. Стога смо се у првом дијелу овог рада дотакли и филозофског и још више религијског аспекта гротескне структуре и гротескног значења, што је неминовно повлачило за собом разматрање општих естетских начела, поготово хришћанске естетике. Једино тако је било могуће проблематизовати она питања везана за гротескну структуру на која овај рад покушава да понуди задовољавајуће одговоре. Испоставило се да је разматрање гротескног више од анализе гротескних мотива, да анализа гротескног на јединствен начин захтијева да се обрати подједнака пажња на писца и на читаоца, барем у оној мјери и онолико, колико и на само дјело.

У српској умјетности и књижевности гротеска је присутна много раније него што се поново јавила у дјелима Булатовића, Пекића и Павића. Да будемо прецизнији, елементе гротескног наћи

ћемо у дјелима цјелокупног српског књижевног наслеђа. Има је у траговима у дјелима најраније српске књижевности, средњевјековним житијима и другим жанровима оног времена, старом српском пјесништву... Гротескне елементе налазимо не само у раним средњевјековним књижевним дјелима, већ су они присутни у сликарству, у композицији појединих старих српских фрескописа. Испоставило се да је гротеска у дјелима српских писаца итекако повезана са православном, односно византијском традицијом, па је сасвим природно да је реактуализација српсковизантијског културног наслеђа резултирала оним умјетничким уобличењима која су у себи садржавала репрезентативне гротескне елементе. Уједно, та савремена или постмодернистичка гротеска функционално је везана за нужну реafirмацију српсковизантијске културе, на првом мјесту књижевности, религије и филозофије.

Миодраг Булатовић је први од послератних писаца двадесетог вијека посегнуо за гротеском као изражајним средством, још у оном времену док је соцреалистичка поетика умногоме одрађивала умјетничке петолетке. Реafirмација традиционалних и увођење сасвим нових гротескних мотива у српску књижевност друге половине двадесетог вијека посебно је добило на замаху у капиталним романима *Људи са четири прста* и *Gullo Gullo*, доносећи нову перспективу у сагледавању времена, простора и човјека, тако страну црно бијелој визури једнопартијског система, али и дилеме како тумачити таква умјетничка дјела. Традиционално у Булатовићевој гротесци је да он не излази ван оквира православног вредновања људске егзистенције, тумачећи људску срећу, патњу, тугу и друга емоционална стања на традиционалан начин. Нова је Булатовићева перспектива која је проширена сасвим новим симболима, дотад непознатим српској књижевној традицији.

Кад је у питању проза Борисава Пекића ту књижевна критика није имала било какве дилеме. Пекићева дјела су попут непрегледног океана избацила обиље оних мотива који су не само били гротескни по својој структури, него су и неупитно кореспондирали са културним наслеђем византијске и православне провинцијске. Романи *Беснило*, *Атлантида* и *1999*, иако атипични у односу на друга Пекићева дјела по својој тематици, испоставило се да се по начину филозофског сагледавања човјека (и човјечанства) у свијету (и историји) и не разликују баш много. Иако је радња ових романа (уосталом као и код Булатовићевих романа које смо поменули) смјештена изван познатог простора показало се да је Пекићева страст историјског преиспитивања сасвим домаћа, те да гротескни механизми функционишу на оним истим семантичким обрасцима српске књижевности и хришћанске (православне) религије. Заједничка особина Булатовићеве и Пекићеве гротеске испоставиће се да је потрага за милосрђем у свијету који је изгубио своју душу, а на начин који подразумијева дубоко погружење у прошлост, односно у она времена док су божански, а не људски закони устројавали свијет. Иако та Пекићева гротеска понекад добија футуристичке обресе менипске сатире она, ипак, води полемику са хришћанским темељима савремене цивилизације.

Са друге стране, иако је Павићева гротеска настала на споју паганског и хришћанског, онеобичајеног и фантастичног, са мотивима икона, монаха, Византије као царства и Византије као православне културе... , такође је потрага за упоришном тачком у свијету којем пријети заборав. *Хазарски речник*, својом структуром доказује да је могуће остварити и такву гротеску која се са једног универзалног плана простира на све ниже структурне јединице, истовремено не нарушавајући Павићеву препознатљиву хармонију бројева. Симболичка представа простора и времена појачана је

потенцирањем више разнородних религијских и фолклорних мотива вјештица и ђавола који су у стању да њима загосподаре.

Јасно нам је да критички осврт на набројана књижевна дјела представља тек одшкринута врата у освјетљавању проблема гротескног у дјелима ових писаца. Ипак, сличности и разлике на које ћемо указати нуде довољно да би се могло говорити о интертекстуалним везама које су бројне и богате између Миодрага Булатовића, Борисава Пекића и Милорада Павића.

Другу половину 20. вијека у српској књижевности карактерише једна специфична смјена жанра, која је дошла до изражаја нарочито 50-тих и 60-тих година. Прозни развитак огледао се највише у развоју романа, који од тог времена постаје главна наративна врста у српској књижевности, чиме се уједно окончава доминација приповијетке. Но, поред ове жанровске смјене догодила се и једна друга промјена у умјетничком поступку, која је довела до настанка модерно конципиране романескне прозе. Иако тематски разноврсни ови романи прославили су своје ауторе и врло брзо „премрежили“ преводима европску књижевну сцену. Међу бројним препознатим умјетничким поступцима у српску књижевност је с новим таласом ушла на велика врата и гротеска, као стара и традиционално западна књижевно-сликарска форма, мада, како смо већ рекли, одређене елементе гротескног израза налазимо и у српској књижевности 19. вијека и у српској народној књижевности. Истовремено, с израженијим гротескним садржајима, српска књижевност друге половине 20. вијека постала је многозначнија, асоцијативнија и у сваком смислу ближа европској читалачкој публици, како њеном лаичком, тако и критичком дијелу. Чак је и отпор према гротескно уобличеним дјелима код домаће јавности превладан релативно брзо, упркос идеолошкој (за)брани која је постојала у дијелу официјелне комесарске критике.

А да је гротескна структура присутна код многих српских писаца овог периода свједоче бројни критички радови и чланци, у којима се то

експлиците износи као нови квалитет домаће књижевности. Само Јован Деретић у „Краткој историји српске књижевности“ означава терминима у чијим је основама садржана ријеч гротеска прозу десетак писаца из означеног периода. Међу набројаним су: Владан Десница, Миодраг Булатовић, Момчило Миланков, Ристо Трифковић, Данило Киш, Милорад Павић, Велимир Лукић, Борислав Пекић и Душан Ковачевић. Ми бисмо том списку додали и неке од романа и приповјетки Михаила Лалића, прозу Мирка Ковача, па и одређене цјелине у прози Добрице Ћосића. Ипак, најизразитији гротескни елементи препознати су у дјелима Миодрага Булатовића, Борислава Пекића, Васка Попе, Милорада Павића... О томе свједоче и бројни радови Александра Илића, Николе Милошевића, Зорана Глушчевића, Љубише Јеремића, Јована Делића, Михајла Пантића, Петра Пијановића..., као и докторски и магистарски радови бројних аутора посвећени управо појединим проблемима гротескне структуре у дјелима поменутих писаца.

Но, гротескно у њиховој прози разликује се начином на који се реализује и настаје. Код једних је гротеска преовлађавајући израз настао као фаталистичко виђење свијета, у којем је појединац немоћан да се избори са историјом, политиком и властитом судбином. Резултати таквог живљења су најочитији у гротескној представи самог изгледа јунака и средине која га окружује, гдје су најочигледнији примјери у прози Миодрага Булатовића. Но, гротеска се не манифестује и не настаје само на дисбалансу у естетичкој или визуелној равни свијета, већ је, као код Пекића, препознајемо и као резултат когнитивне немоћи јунака да се прилагоди времену и средини која га окружује и којој припада. Гротескна обиљежја такође настају на једном етичком плану у сукобу општеприхваћених моралних начела колектива и појединачних етичких начела која одударају. Даље, гротескно се код појединих писаца реализује на плану микроструктуре - Попа, код других на једном макроплану, а код неких на оба. У коначном, у духу ортодоксног структурализма гротеска је

ствар организације књижевног дјела, распореда дјелова унутар цјелине и функционалности које из тога проистичу, као у прози Милорада Павића.

Израда ове тезе била је фокусирана на дјела Миодрага Булатовића, посебно његове романе из последње фазе, као типична гротескно уобличена дјела: *Људи са четири прста* и *Gullo Gullo*; романе Борислава Пекића: *Беснило*, 1999 и *Атлантида*; и на крају фантастичну и мистичну прозу Милорада Павића, с посебним нагласком на *Хазарски речник*. За ове романе смо се одлучили јер је гротескно у њима привукло наглашену пажњу књижевних критичара и резултирало бројним квалитетним студијама, освртима и чланцима, што је све допринијело да се лакше приступи изради овог рада. Током израде наметнула се потреба да се првобитни списак дјела која се разматрају мора проширити, па је посвећена дужна пажња анализи гротескног у још два Пекићева романа: *Како упокојити вампира*, и *Ходочашће Арсенија Његована*. И поред тога, на жалост, знатан дио књижевне грађе ова три писца није захваћен овим радом.

У дјелима сва три писца препознајемо неколико заједничких момената, који нам се чине карактеристични и довољно кохезивни да би објединили њихова дјела. Дух фантастичног, као стални пратилац гротескног, затим специфични однос према историјском и фактографском и на крају идеолошком. Уједно свој тројници писаца карактеристично довођење читаоца на ивицу мистичног, тајног и недокучивог упућују нас на овакав избор писаца и њихове прозе. Црно бијела представа свијета у којем живимо, наша урођена навика да све око себе вреднујемо с позитивним или негативним предзнаком, у сусрету с дјелима ових аутора и сама постаје апсурдно немогућа. Од непрегледне палете сивог, једнозначног Булатовићевог свијета, преко логике апокалиптичног краја који нам романом *Беснило* нуди Пекић, до Павићеве хетеротопије или могућности напоредог постојања различитих свјетова, гротескно је у сва три случаја уткано у поетску структуру ових дјела.

У оквиру предложене теме настојали смо да пронађемо оно што је заједничко за гротескно утемељење у радовима поменутих писаца, дакле начин на који се гротеска уобличава, сличности и разлике у поступку њеног грађења, претежне структурне елементе, гротескне мотиве, гротескне радње, стања, значења гротескног у датим дјелима, однос према времену и простору, те на крају покушали да дамо један сумарни закључак о гротескном у нашој књижевности друге половине прошлог вијека. Такође, овај рад представља покушај да се дијелом да одговор и на књижевне везе које поменуте писце спајају с писцима наше националне књижевности претходних епоха и њима савременим писцима европских и ширих простора. Један од циљева овог рада свакако би био да објасни актуелни друштвени контекст, који је погодовао и изазвао писце да у своја дјела унесу специфичности гротескног израза. Истовремено, сматрамо да би већ написани радови на тему гротескне структуре били добар темељ и за својеврстни увид у развој теоријско-критичке мисли о овој естетској категорији и први корак ка једној будућој обједињеној библиографији радова чија је тема гротеска.

Савремена наука о књижевности проучавање гротеске поставила је у скоро сами центар својих интересовања о чему свједочи и велики број радова еминентних стручњака посвећених управо овој теми. У литератури прошлих епоха, али и у дјелима многих савремених аутора, гротескна структура нуди обиље примјера ефектних умјетничких израза заснованих управо на гротескним елементима.

Два преовлађујућа, а данас уједно магистрална приступа проучавању гротескног у књижевности поставили су шездесетих година прошлог вијека Волфганг Кајзер и Михаил Бахтин. Израда овог рада стога је управо била базирана на теоријским поставкама поменутих аутора, чија се пажња задржала на поступцима савремених умјетника у креирању људског тијела, животиња и предмета. Списак радова посвећених дјелима Булатовића, Пекића и Павића је на срећу много дужи и сматрамо да није

потребно посебно све наводити: Никола Милошевић, Зоран Глушчевић, Јован Делић, Љубиша Јеремић, Михајло Пантић, Александар Јерков, Ново Вуковић, Петар Пијановић, Јасмина Лукић, Јасмина Ахметагић...

V. ГРОТЕСКНО У ДЈЕЛИМА МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА

У српској књижевности 20. вијека Миодраг Булатовић је препознат као настављач лирске традиције започете у 19. вијеку, истовремено као модерниста и као зачетник новог умјетничког израза. Популарност која је пратила дјела Миодрага Булатовића била је дотад незабиљежена, па није чудо што су она штампана у рекордно великим и често поновљеним тиражима и преведена на велики број језика. Булатовић је био нов, не само по свом књижевном изразу, колико и по ставу да за писца нема забрањених тема, нема табуа нити ствари које не треба сагледати и са њиховог наличја. Булатовић је прозаиста, ако изузмемо његове драме, књижевни опус овог писца сачињавају готово само прозна дјела: романи, приповијетке и један путопис.

“Српски Рабле” је инспирацију за своју прозу тражио у примјерима трагичне људске несреће и патње. Његово ругање великим животним “истинама је врло често потрага за надом, вјером и љубављу, које ће понудити једну другачију и хуману димензију људског постојања. У филозофској равни, Булатовићева проза је *via negativa* идеала праведног, хуманог и срећног свијета. Из зачараног круга патње, бола и пропасти овај писац не види излаз, а ставови изнесени у његовим последњим дјелима инклинирају ка прозним почецима. За збирку приповједака “*Ђаволи долазе*” критика је истакла да садржи у себи клицу свих касније написаних дјела¹¹². Булатовићев опус¹¹³ сачињавају три тематске цјелине, везане истим нитима

¹¹² Александар Илић, „Саздати ноћ“, Поговор сабраним дјелима М. Булатовића, Просвета, Београд, 1983. и Љубиша Јеремић, *Миодраг Булатовић у српској књижевности*, Ступови, Младост, ЈП ЦИД, Андријевица, Београд, Б. Поље, 1997.

¹¹³ Опус Миодрага Булатовића чине дјела настала у распону од 35 година или прецизније од 1948. до 1983. године. Прије збирке приповједака “*Ђаволи долазе*”,

потраге за идеалима. Без обзира што ће радњу својих дјела полако измјештати све даље од родног краја ка далеким и туђим мегалополисима западноевропских држава Булатовић ће јасно уочавати трагичну константу свих меридијана и свих времена.

Ако већ није видио начина да се та константа укине, Булатовић свакако није пропуштао ни најмању прилику да јој се наруга и да је исмије. Његова проза уобличује се кроз умјетничке поступке: пародирања, ироније, бурлеске, хиперболе, карикатуре и гротеске. За разлику од других умјетничких поступака уобличења књижевног дјела Булатовићев гротескни израз временом постаје све изражајнији, пунозначнији и богатији, да би у романима *Људи са четири прста* и *Gullo Gullo* (природно проширење романа *Људи са четири прста* представља и путопис *"Пети прст"*) достигао сам врх. Ова дјела су уједно и последња написана дјела Миодрага Булатовића.

Претечама Миодрага Булатовића сматрају се првенствено **Борислав Станковић** (1876-1927) и **Момчило Настасијевић** (1894-1938). У његовој прози критика је видјела настојање да *„споји стару српску традицију, фолклорну и уметничку, елементе народних веровања, али и поетике Борислава Станковића”*¹¹⁴. Станковић и Булатовићем су слични највише по томе што су њихови јунаци људи

објављено је неколико кратких прича (радови у зборнику *"Проза младих"*¹¹³ (1948).
Слиједе:

1. *"Моја мајка"* (1950), кратка прича,
2. *"Ђаволи долазе"* (1955) збирка приповједака,
3. *"Вук и звоно"* (1958), приповијетке,
4. *Црвени петао лети према небу* (1959), роман,
5. *"Годо је дошао"* (1965), драма,
6. *Херој на магарцу*¹¹³ (1967), роман,
7. *Рат је био бољи*¹¹³ (1967-1968), роман,
8. *Људи са четири прста* (1975), роман,
9. *Пети прст* (1977) путопис,
10. *Gullo Gullo* (1983) роман.

¹¹⁴ Љубиша Јеремић, Миодраг Булатовић у српској књижевности, Ступови, Младост, ЈП ЦИД, Андријевица, Београд, Б. Поље, 1997., стр . 14.

са друштвених маргина, препуштени злој судбини, у бити несрећни, осуђени на неуспјех и на понижење. Станковићев *„свет понижених и уврћених“*¹¹⁵ и јунаке Булатовићевог подземља дијели тек временска дистанца. Настасијевић је досегао оне границе мистичног и недокучивог, које ће прећи и Булатовић у свом приповједачком поступку. Спаја их заједнички *„иреализам“*¹¹⁶ који омогућава да *„јабuka може да одлети право у небо, или да се претвори у девојку“*¹¹⁷.

Али, поред ове двојице писаца виђена је и сличност са дјелима М. Глишића, Л. Лазаревића, И. Вукићевића, С. Ранковића, С. Матавуља и Р. Домановића¹¹⁸. Миодраг Булатовић је тако наставио традицију натуралистичких приповједака – *„подврсте фантастичних приповједака“*¹¹⁹ у којима је дата *„слика једног кошмарног света приказана као последица померене или замрачене свести“*¹²⁰.

Критичари Булатовића виде и *„у традицији „уклетих“ пјесника и „љубитеља пакла“, у поетској синтези колажне технике приповиједања, сибилских тонова мрака и супротстављених озарења, у традицији „поезије трулежи“ и трагикомичне сталности пораза“*¹²¹. Но његово дјело је у много ближим везама са књижевним

¹¹⁵ Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Требник, Београд, 1996., стр . 390.

¹¹⁶ Александар Илић, *„Саздати ноћ“*, Поговор сабраним дјелима М. Булатовића, Просвета, Београд, 1983., стр. 250.

¹¹⁷ Александар Илић, *„Саздати ноћ“*, Поговор сабраним дјелима М. Булатовића, Просвета, Београд, 1983., стр. 249.

¹¹⁸ Лидија Томић, *Гротескни свијет Миодрага Булатовића*, Јасен, Никшић, 2005., стр . 27.

¹¹⁹ Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности III*, Просвета, Београд, 1982., стр. 179.

¹²⁰ Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности III*, Просвета, Београд, 1982., стр. 179-180.

¹²¹ Лидија Томић, *Гротескни свијет Миодрага Булатовића*, Јасен, Никшић, 2005., стр. 29.

наслеђем „српског Штурм - унд - Дранга¹²²“, тачније дјелима писаца који су избили у први план око 1920-те, након свјетског рата.

Миодраг Булатовић је својом гротеском посебно близак **Растку Петровићу**, посебно гротесци уобличеној у роману *“Бурлеска господина Перуна бога грома”* и збирци поезије *“Откровења”*. Као и Петровић и Булатовић својом гротеском ствара дионизијску атмосферу распуштености, гдје не постоје кочнице и гдје писац од тих кочница много не зазира. За разлику од Петровића који је опчињен митским, фантастичним, словенским многобоштвом и сликарством, који *„је песник снажна дионизијског осећања живота“*, *„... чулне распуштености словенског паганског раја“* и *„мрачне атмосфере уништења, насиља и смрти“*¹²³. Булатовићева гротеска је шира, вишезначнија, сва усмјерена ка хришћанском наслеђу. Гротескну црту у дјелу Растка Петровића прије је уочила страна него домаћа критика. Она је, приликом покушаја одређења типова гротеског у књижевности словенских народа, *“Бурлеску”* истакла као типично и репрезентативно гротескно дјело словенског и српског наслеђа: *„Фолклорно-гротескни елементи се мијешају са хероикомичким веома изразито у Растка Петровића у Бурлесци Господина Перуна Бога Грома (1921), гдје аутор уводи у радњу типичну хероикомичну божанску “машинерију”, осорно проводи свог јунака кроз антропоморфизовано небо и пакао...”*¹²⁴ Начином уобличења гротеског и његовом функцијом Растко Петровић *„подсјећа на Мајаковског”*¹²⁵ а његова *„гротескна сатира”*¹²⁶

¹²² Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Требник, Београд, 1996., стр. 426.

¹²³ Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Требник, Београд, 1996., стр. 426.

¹²⁴ Отакар Бартош, „Биљешке уз теорију и типологију гротеске“, Умјетност ријечи, год. IX, бр. 1, Загреб 1965., стр. 78.

¹²⁵ Отакар Бартош, „Биљешке уз теорију и типологију гротеске“, Умјетност ријечи, год. IX, бр. 1, Загреб 1965., стр. 78.

представља механизам критике свијета у којем обитава. Но, гротескно код Булатовића не познаје друго небо, осим оног које се да наслутити прогнанима из раја. Кругови пакла су видљиви већ на земљи, и, као код Сведенборга (*Emanuel Swedenborg*), то дуго путовање у мрачно, чин је започет већ за живота. Гротеска је Булатовићев напор да се кроз естетско уобличавање супротстави том процесу.

Булатовића су упоређивали и са великим мајстором смијеха и гротескних форми – **Франсоом Раблеом**, и његовим словенским наследником **Николајем Васиљевичем Гогољом**. Булатовићева проза се тако да исправно тумачити тек у свијетлу дјела ове двојице аутора *„која не поштују класичне каноне пропорционалности и симетричности, мирне духовне ведрине“*¹²⁷. Но, покушаји да се његово дјело компарира са дјелима великих писаца, склоних превредновању људске суштине у модерним временима, нијесу дали очекиване резултате. *„У претходном периоду Булатовићева проза је у књижевној критици одмеравана искључиво спрам савременика: Кафке, Фокнера, Граса, и по правилу на своју штету. Јер, одиста, Булатовићево дело није ни кафкијанско, ни фокнеровско“*.¹²⁸ Поједини књижевни критичари истицали су филозофску раван која је заједничка Достојевском и Булатовићу¹²⁹.

Гротескно у дјелу Миодрага Булатовића настало је и на изврсном познавању гротескних мотива у традицији западноевропског сликарства, нарочито сликара 15-ог и 16-ог вијека **Хијеронимуса Боша** (*Hieronymus Bosch*), **Питера Бројгела Старијег**

¹²⁶ Отакар Бартош, „Биљешке уз теорију и типологију гротеске“, Умјетност ријечи, год. IX, бр. 1, Загреб 1965., стр. 78.

¹²⁷ Љубиша Јеремић, *Миодраг Булатовић у српској књижевности*, Ступови, Младост, ЈП ЦИД, Андријевица, Београд, Б. Поље, 1997., стр. 14.

¹²⁸ Љубиша Јеремић, *Миодраг Булатовић у српској књижевности*, Ступови, Младост, ЈП ЦИД, Андријевица, Београд, Б. Поље, 1997., стр. 14.

¹²⁹ Зоран Глушчевић, „Поговор у Црвени петао лети према небу“, Нолит, Београд, 1982., стр. 219.

(Pieter Bruegel), **Питера Бројгела Млађег** или *“Пакленог Бројгела”* и **Унука Питера Бројгела**. Мотиви на њиховим сликама веома често су присутни и у Булатовићевој прози. Булатовић је изгледа неке своје ликове стварао по угледу на мотиве са сликарских платна. Ми овдје наводимо цитат из Кајзерове студије гдје он описује једну од најчувенијих Бошових слика *“Хиљадугодишње царство”*: *„Неки подсјећају на животиње; једни личе на свињу која на себи има ношњу калуђерице, други опет делују као чудесна створења проистекла из ноћних визија;...”*¹³⁰ Код Булатовића ћемо се срести и са мотивом скакаваца-амфибија¹³¹, истих оних које и Кајзер¹³² помиње говорећи о сликама Питера Бројгела Млађег. У Булатовићевој прози се такође примјећује и утицај других великих европских сликара: Гоје, Веласкеза, Ван Гога, Пикаса, Салвадора Далија...

1. Иконичност времена и простора Булатовићеве гротеске

Булатовићев умјетнички геније краси изразита полемичност, која се не ограничава само на оне друштвене прилике и оно вријеме у којем непосредно дјелују његови јунаци. Напротив! Булатовић је сав окренут ка тражењу узрока и сагледавању могућих последица. Символична представа времена (и историје) је очигледна па не треба да чуди да је одмах од стране књижевне критике скренута пажња на његову окренутост наслеђу. Указано је на везе које упућују на: *„...трагове утицаја старозаветних списа, нарочито књиге о Јову, новозаветне поруке о греху, искупљењу и свеопштој љубави,*

¹³⁰ Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, Светови, Нови Сад, 2004. стр. 40.

¹³¹ Људи са четири прста, Просвета, Београд-Глобус, Загреб, 1983. стр. 175.

¹³² Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, Светови, Нови Сад, 2004. стр. 41.

плачевну сентименталност словенских писаца"¹³³ и закључено да: „*Булатовићеве алузије сежу (...) до самих почетака хришћанске цивилизације, до противуречности садржаних у до данас присутној хришћанској традицији*"¹³⁴.

Булатовићеви јунаци су осуђени на искушења, а њихов узрок је често скривен у наизглед давно прохујалој прошлости. Искушења кроз патњу и трпљење су она која повезују и прошлост и садашњост и она ће повезивати и будућег човјека не само са овим већ и са свим протеклим временима. За Булатовића је човјек увијек Јов¹³⁵, а свако друштво библијско па самим тим и оно што се човјеку дешава. Људска патња стављена у контекст ванвремености (свевремености), вјечног сада и вјечног оvdје израђа из понора свијести и њеног судара са свијетом у којем живи. Булатовићево иконично вријеме омогућава му да повеже вријеме својих јунака са временом библијске Јудеје. „*Булатовић дочарава паралелне свјетове: тајне и јавне, дневне и ноћне, данашње и давнашње, митске и појавне*"¹³⁶. Александар Илић прецизно формулише овакво Булатовићево схватање и у контексту њега тумачи „*иронично повезивање*"¹³⁷ терористичких “проповиједи” са библијским садржајем. Он ће у свом последњем роману *Gullo Gullo* повезати терористичку “Нову Библију” са “Старим и Новим завјетом, а *„борце за права понижених и увређених, терористе, са Исусом Христом*"¹³⁸. Булатовићеве везе са библијским наслеђем огледају се, ипак, највише у поновном провјеравању начела на којима почива

¹³³ Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Требник, Београд, 1996., стр . 516.

¹³⁴ Александар Илић, „Саздати ноћ“ - поговор сабраним дјелима М. Булатовића, Просвета, Београд, 1983., стр. 267.

¹³⁵ Лидија Томић, *Гротескни свијет Миодрага Булатовића*, Јасен, Никшић, 2005., стр. 26.

¹³⁶ Јован Делић, „Булатовићева ђавољијада“, Политика, 28. мај 1983.

¹³⁷ Александар Илић, „Саздати ноћ“ - поговор сабраним дјелима М. Булатовића, Просвета, Београд, 1983., стр . 247.

¹³⁸ Александар Илић, „Саздати ноћ“ - поговор сабраним дјелима М. Булатовића, Просвета, Београд, 1983., стр. 267.

савремена хришћанска цивилизација. Резултат те компарације је демистификација зла и патње.

Но, није Булатовић усмјерен само на библијска времена, интересују га и бурна историјска дешавања током 18-ог, 19-ог и 20-ог вијека, ратови, прогони, филозофска и научна сазнања, идеологије и пропагандистичка борба за људске душе. И колико год у таквој људској прошлости проналазио доказе људске површности, лажи, злоупотребе и манипулације човјека над човјеком, Булатовић с ругањем ставља до знања читаоцу да је вријеме које је наступило увијек за нијансу више нарушило достојанство сваког појединца, али и достојанство цјелокупног људског друштва. Жар полемике, с којом овај писац приступа освјетљавању својих јунака, открива у њему знање доброг познаваоца историјских прилика, јер Булатовић, и кад се највише руга својим јунацима, не пропушта да обавијести читаоца о историјски олакшавајућим околностима по свог јунака и друштвени миље чији је представник управо тај књижевни лик. То су околности које су од човјекових настојања да се избори са свијетом и у свијету направиле карикатуру¹³⁹, које су утицале да од његове личности буде одузет онај преовлађујући хумани дио, а да његовој спољашности буде дато гротескно уобличење. Парадоксално да је ентропија свијета који смо наслиједили, и који је по Булатовићевој визији вјероватно могао бити апсолутно добар само на свом почетку, непосредно по стварању, док није предат на старање Адамовом потомству, незауостављива. Зато је свака ретроспектива покушај да се свијет поправи, да се увиди моменат када је човјеково настојање да свијет учини бољим трагички још више пореметило већ нарушено стање ствари у свијету.

¹³⁹ Александар Илић, „Саздати ноћ“ -поговор сабраним дјелима М. Булатовића, Просвета, Београд, 1983., стр. 249.

Али, Булатовић види и друге историјске закономјерности, које на извјестан начин дају наду људском роду. Константа историјског ослабљења људског рода праћена је и константом опстојавања људске самилости која се појављује код Булатовићевих јунака и онда када се то не би уопште очекивало. Та лирска самилост се јавља као људска особина да упркос сопственом паду, болу, понижењу и страху може и мора да осјети туђу патњу.

Од првог тематског круга, који чине приповијетке *“Ђаволи долазе”*, *„Вук и звоно”* и роман *Црвени петао лети према небу*, Булатовићеви ликови су представљени претежно карикатурално и лирски гротескно. Иако је ријеч о пишчевом завичају¹⁴⁰ свијет као да опстојава на старозавјетним обрасцима који не знају за превише милости па се зло доживљава *„ као антрополошка константа”*¹⁴¹. Патња се превазилази наношењем патње другима., а људи у својој *„неостварености негују склоност ка страдању, патњи, самоозлеђивању...”*¹⁴² .

У романима *Херој на магарцу* и *Рат је био бољи*, који представљају засебну фазу у његовом стваралаштву, *„убличеним као трагикомедија, пародија, гротеска и бурлеска”*,¹⁴³ Булатовић ће супротставити хришћанске идеале једног и другог културног наслеђа, западноевропског и византијског на начин што ће показати немоћ да се превазиђу сопствени гријеси, али ће тек на свом књижевном концу, у задња два романа: *Људи са четири прста* и *Gullo Gullo* понудити одговоре, на питања о историји и судбини *„целе*

¹⁴⁰ Јован Делић, *„Булатовићева Ђавољијада”*, Политика, 28. мај 1983.

¹⁴¹ Александар Илић, *„Саздати ноћ”* -поговор сабраним дјелима М. Булатовића, Просвета, Београд, 1983., стр. 253.

¹⁴² Љубиша Јеремић, *Миодраг Булатовић у српској књижевности*, Ступови, Младост, ЈП ЦИД, Андријевица, Београд, Б. Поље, 1997., стр . 21.

¹⁴³ Александар Илић, *„Саздати ноћ”* -поговор сабраним дјелима М. Булатовића, Просвета, Београд, 1983., стр . 256.

*европске цивилизације и њеног глобалног смисла*¹⁴⁴. И не само то, него ће отићи и корак даље у својој последњој стваралачкој фази, деконструкција историјских заблуда, неће се ограничавати више нити на хришћански исток нити на хришћански запад, нити на цјелокупно хришћанство. Булатовић ће у настојању да пронађе изгубљени рај претрести све заблуде, гријехе и лажи јудејске историје (и религије), и не само ње већ и муслиманске и хиндуистичке и других оријенталних религија и филозофских система. Сва људска историја постаће Булатовићево вјечито сада у настојању да, како је истакао свети Максим Исповедник, *„открива ширину и дубину која се крије у речима и повести*¹⁴⁵. Булатовићев гротескни историцизам се тако претвара у један особени људски вапај, који је ако ништа друго оно умјетничка манифестација боготражитељства у свијету препуштеном човјеку.

Истовремено Булатовићев поетски свијет се распада на безброј сцена. Икониичност простора такође је већ раније била наговјештена у прози Миодрага Булатовића кроз доследни паралелизам ратних романа. Инспиритивни колорити западних престоница, у које је и кроз данас актуелне избјегличке колоне дотицала свјежа крв и најудаљенијих свјетских меридијана, дали су Булатовићу прилику да умјетнички паралелизам доведе до крајњих граница. Умјетничка визија тог свијета различитих нивоа, заједница, социјалних слојева, политичке емиграције, егзотичних језика и супротстављених визија представљала је у ствари ефектан умјетнички поступак да се свијет приближи до оне границе када престаје да постоји страно и непознато, до границе када различитости у свијету, смјештене у исту контекстуалност, изгледају још веће и још семантички удаљеније.

¹⁴⁴ Љубиша Јеремић, *Миодраг Булатовић у српској књижевности*, Ступови, Младост, ЈП ЦИД, Андријевица, Београд, Б. Поље, 1997., стр . 24.

¹⁴⁵ Никос А. Мацукас, *Свет, човек, заједница*, Беседа, Нови Сад, 2007. стр . 188.

Али, истовремено цијели свијет, иконични сагледано, постаје једно велико овдје - или да се изразимо језиком постмодернизма - велико село.

Симболична представа простора опстојава само на бахтиновским опозицијама горе и доље, које су дио типичног гротескног механизма, те које су уједно карактеристичне и за религијски доживљај свијета. Ова два романа су зато од стране књижевне критике препозната као „нови, предметни и стилски облик”¹⁴⁶, те „специфична уметничка структура-политичка гротеска”¹⁴⁷, али су уједно и „затварање круга”¹⁴⁸.

Симболизација простора као умјетнички поступак који Булатовић примјењује неспорно резултује параболом. Тај простор није омеђен државним границама, националним језицима, религијском припадношћу нити временом садашњим. Он израста из историјског контекста који је обиљежио развој, успоне и падове ове цивилизације. Простор Булатовићевих романа се наративним поступком разграђује на хиљаде паралелних, сличних свјетова. Перспектива из које се може сагледати мора и једино може бити глобална.

Таква умјетничка визија свијета у промјени, у сталној кретњи и сталном убрзању, који ствара изнова нова правила и руши стара представља процес растакања сваке вриједности. Фантастика подземља и надземља настала на умјетничком амалгаму расног и идеолошког, политичког и националног, револуционарног и контрареволуционарног, криминалног и биједног, ових Булатовићевих књига, иако на први поглед сасвим немогућа и

¹⁴⁶ Петар Пијановић, *Поетика гротеске -приповедачка уметност Миодрага Булатовића*, Народна књига/Алфа, Београд, 2001., стр . 30.

¹⁴⁷ Љубиша Јеремић, *Миодраг Булатовић у српској књижевности*, Ступови, Младост, ЈП ЦИД, Андријевица, Београд, Б. Поље, 1997., стр . 24.

¹⁴⁸ Александар Илић, „Саздати ноћ” - поговор сабраним дјелима М. Булатовића, Просвета, Београд, 1983., стр . 268.

непримјерена, испоставља се при озбиљнијој анализи као „*чисто регистровање чињеница, или стручно предсказање*“¹⁴⁹.

Гротеску Булатовићевих романа уз линеарно вријеме прати и уобичајени тродимензионални простор, али опет умјетнички симболизован и преведен са плана „овдје“ и „тамо“ на једно свеприсутно „овдје“. Пишчева гротескна позорница не зна за кулисе ни када је у питању површина, али ни кад је у питању њена унутрашњост и њено подземље. Тај простор, колико год био поетизован, на први поглед се не разликује од читаочевог устаљеног доживљаја свијета који га окружује, осим у једној битној чињеници. Тај простор посјећују и у њему су настањене нечисте силе. Јер, за Булатовића нечисто је прије утемељено у простору него у времену. Зло је константа која се развија у времену, али која се манифестује само у одређеном простору. Булатовићеви демонизовани јунаци не посједују моћ да се појављује истовремено на два мјеста, у истом тренутку, иако господаре над временом, животом и смрћу. Булатовић се као архитекта простора кроз који води своје јунаке показује урбанистичким генијем. Тај простор је иако гротескно мрачан и затрпан, истовремено премрежен, динамичан и веома животан. У њему нема ништа скривено и невидљиво, он је функционалан чак и кад из његовог средишта израшта огромна депонија попут оне на Gross- Larpeni на којој царује Шабан II са својим чопором плавокосих Цигана. У том свијету се не спава, не одмара, тај простор не зна за спокој, контемплацију и тишину. У њему се стално нешто дешава, креће и помјера. Чак ни у смрти нема мировања. Сlike тјелесних драма испуњавају странице и странице Булатовићевих романа, али те радње никад не доносе разрјешење. Цијела позорница је у покрету, нема стајања. Михаил Бахтин истиче као битно обиљежје гротескно

¹⁴⁹ Љубиша Јерemiћ, *Миодраг Булатовић у српској књижевности*, Ступови, Младост, ЈП ЦИД, Андријевица, Београд, Б. Поље, 1997., стр . 25.

приказаног простора начин на који су приказане радње, између осталог како је приказано кретање јунака. С тим у вези, истиче да класичне гротескне слике: јела, пића, сладострашћа, али и сукоба, плача, рађања, умирања, борбе, сукобљавања и бијега представљају у ствари визију простора који је најближи ономе како је у литератури представљен пакао. На такву перцепцију Булатовићевог подземља као својеврсног пакла указано је од стране књижевне критике веома рано. Према Зорану Глушчевићу поетска визија Булатовићевог простора је: **“Бајословна пројекција зла у којој се секу две равни: психолошка и митска, рационална и ирационална, индивидуална и колективна...”**¹⁵⁰, реализована у **“одређеном историјском простору”**¹⁵¹. Тај “историјски простор” представљен је у лицу западноевропских градова с друге половине 20. вијека. Симболизација простора у историјској равни међутим са становишта грађења јунака и њиховог кретања у роману не значи готово ништа. Иако је „подземље“ привилегија урбаних цјелина западне Европе, оно је реално много шире и у пишчевој визији излаз не постоји. Кретање јунака је могуће само по „хоризонтали“. Из перспективе оних који су остали са друге стране гвоздене завјесе тај простор је често идеализован и у поређењу са ондашњим домаћим приликама чинио се много хуманијим. Поступком гротескне демистификације коју Булатовић доследно спроводи у оба ова романа откривен је сав чемер и јад западног свијета. Демистификација је била толико ефектна, и смијемо устврдити и рећи јако потребна, да је Булатовић тада био читанији управо међу онима о којима је писао, него међу Србима. Митологизација простора усложена је и на начин да је за мјесто радње одабрано подземље, као наличје једног, нама у то

¹⁵⁰ Зоран Глушчевић, „Поговор роману *Црвени петао лети према небу*“, Нолит, Београд, 1982., 261.

¹⁵¹ Зоран Глушчевић, „Поговор роману *“Црвени петао лети према небу”*“, Нолит, Београд, 1982., 261.

вријеме страног, мало познатог свијета и следеће, и не мање битно, да су јунаци о којима пише, по правилу, људи пристигли са других географских простора источне Европе, Азије и Африке. Странци у страном свијету!

Одговарајући на питање какво је подземље, односно описујући његове главне карактеристике један од јунака ће у први план истаћи следеће: *„Чудесно је доле(...) Мрак дању, мрак ноћу, мрак између то двоје. Доле вечна ноћ, лед, пауци и слепи мишеви, а горе ви, Немци!И опет мрак (...) Тумарамо по каналима, за које ви Немци и не претпостављате да постоје“*.¹⁵²

Описивање простора најчешће је из перспективе књижевног јунака у покрету, увијек површно, фрагментарно, разбијено на појединачне сцене. То су задимљена свратишта у којима се пије, једе, умире, пјева, краде и убија. Карневалска атмосфера доминира на сваком педљу који они заузимају. Без обзира да ли се ради о возовима, домовима или кафанама и јавним кућама тај простор је увијек гротескно представљен.

Подземље којим лутају несрећници препуно је отвора, скровишта и свакаквих пролаза. Подземље су возови у покрету, вагони, аутопутеви, раскрснице, потпалубља, скијашке стазе, хиподроми, кафане, ресторани, отпади, тунели, складишта, магацини, јавне куће... Обрачуни, уцјене, продаје живих људи - или оно што се данас модерно назива трафикинг, висе сваком над главом. Ријечи се не бирају, ништа се не баца, једе се и пије прекомјерено. **“Пакао је (...) она чворишна тачка у којој се укрштају основне магистрале тог система- карневал, гозба, туче и батињана, псовке и клетве”**.¹⁵³ Ипак, вертикала, однос горе-доље, космичка представа неба и земље, не само да је помјерена већ је у овом Булатовићевом

¹⁵² *Gullo Gullo*, Просвета, Београд, 1983. стр . 146.

¹⁵³ Михаил Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Нолит, Београд, 1978., стр . 402.

роману окренута наглавачке. Средиште пакла није како би се дало претпоставити негдје доље већ напротив на врху. Престо Франца Јозефа Свињског, као поетизована визија средишта зла и његове свите, смјештен је у духу гротескног манира у подземљу, али подземљу које има и свој дворац и своју висораван, и то мрачну. Крајња станица на емигрантском путу са које се не може узети повратна карта налази се „свињској планини“ (и ђаво има уздигнут трон!). И Петар Пијановић истиче да је роман “Људи са четири прста” Булатовићева визија пакла: **“Реч је о Дантеовској слици света која у модерној Булатовићевој парафрази показује да је пакао на земљи и да тим паклом управља Луцифер новог доба...”**¹⁵⁴, јер пакао, као и рај, за човјека почиње још на земљи.

Већ смо рекли да је крајња тачка подземља Дракулин дворац смјештен на неидентификованој висоравни, до којег пут знају само проклети и одабрани. Али, замак Франца Јозефа је у ствари свињац, чак не ни то већ свињска развалина у којој господари политички вампир и гдје обавља своје чудовишне иницијације праћење сакаћењем. То је уједно мјесто гдје се одржавају чудовишни коцерти, и тишично у гротескном духу обавља својеврсно “оплођавање” оних који тамо буду доведени. Наиме, по Михаилу Бахтину, свако узвишење у гротескној топографији простора представља транспоновану слику фалуса. Он је тај који, макар и својом сјенком, доводи до стварања новог. За гротескни канон, истиче Бахтин, управо је и најважније ово помјерање по линији горе-доље. Оно доноси квалитет у садржају, односно његову промјену. Али какво је оплођавање у питању, каква иницијација? У духу гротескне асиметричности у Дракулином дворцу приноси се жртва кидањем дјелова тијела, и врши зоолошко-политичка замјена интелектуално-

¹⁵⁴ Петар Пијановић, *Поетика гротеске - приповедачка уметност Миодрага Булатовића*, Народна књига/Алфа, Београд, 2001., стр . 280.

душевних садржаја. Хумано се настоји замијенити животињским, рационално емотивним, национално и религијско идеолошким, живо мртвим...

О чему се заправо ради? Булатовићево подземље и надземље су у ствари различити свјетови. "Представници "паралелног" света"¹⁵⁵ простор доживљавају као у огледалу. У том случају и горе - доље губи свој апсолутни смисао. Но, тај паралелизам није само у простору него још више у оном што би се, најпоједностављеније речено, могло назвати егзистенцијалним системом вриједности. *"Булатовић дочарава паралелне свјетове: тајне и јавне, дневне и ноћне, данашње и давнашње, митске и појавне"*¹⁵⁶; уједно то је и *"паралелизам миленијумски раздвојених"*¹⁵⁷ свјетова европског истока и европског запада.

Оно на што су многи критичари Булатовићеве прозе указивали - кретање у зачараном кругу - у ствари је само кретање по хоризонтали, а оно је за апсолутно космичко начело небитно. Четворопрсташи прелазе километре и километре, државне границе и континенте. У њиховим животима ипак, не долази до промјене јер **"кретање по хоризонтали је потпуно небитно"**¹⁵⁸ са становишта јунака и не уноси никакву новину **"у његовој истинској судбини"**.¹⁵⁹ У роману "Људи са четири прста" као да постоји изузетак. Сам крај романа, опис бјекства којим се дјело окончава, на неки начин представља и избављење из пакла. Али, прије би се казало да је ријеч о помјерању на релацији горе - доље него о кретању по хоризонтали.

¹⁵⁵ Љубиша Јеремић, *Миодраг Булатовић у српској књижевности*, Младост, Београд, 1997., стр . 25.

¹⁵⁶ Јован Делић, „Булатовићева ђаволијада“, *Политика*, 28. 05. 1983.

¹⁵⁷ Јован Делић, „Булатовићева ђаволијада“, *Политика*, 28. 05. 1983.

¹⁵⁸ Михаил Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Нолит, Београд, 1978., стр . 418.

¹⁵⁹ Михаил Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Нолит, Београд, 1978., стр . 418.

Истина, књижевна критика видјела је у повратку у завичај Милоша Марковића затварање имагинарног круга. Излаза из тог круга нема ни у једном од паралелних свјетова.¹⁶⁰ Оно што треба истаћи је разлика у квалитету између “надземља” и “подземља”. У сваком случају пакао је, ако не шта друго, а оно макар, очигледнији у подземљу.

Илузија новог доба, остварених идеала људске заједнице, као и илузија о њеном технолошком напретку распада се кроз Булатовићеву умјетничку компарацију са временима иза нас. На универзалном плану критика свих заблуда 20. вијека од оних идеолошких, политичких па до религијских и митских преводи се на метафизички поље религијског доживљаја свијета и на личносни став појединца према оном што тај исти свијет у којем живимо чини лијепим, истинитим и надасве добрим. Булатовић је тако иако разигране маште успио да оповргне и често исказивани став да његова проза нема довољне психолошке дубине. Захваљујући гротескном механизму уграђеном у емигрантски триптих, како на микро тако и на општем структурном плану ових романа, Булатовић ће сваког озбиљног и искусног читаоца натјерати да се замисли над визијом данашњег свијета. Кажемо намјерно данашњег, јер су Булатовићеви вампири и авети, емигрантски очај и терористичка пријетња које је он гледао прије пола вијека, постали наша свакодневица тек након пишчеве смрти.

Људи са четири прста и *Gullo Gullo* су прича о времену нешто дужег затишја између балканских, европских и свјетских ратова.

¹⁶⁰ Видјети: Александар Илић, „Како саздати ноћ, поговор у Људи са четири прста“, Просвета, Београд, 1983. и Петар Пијановић, *Поетика гротеске - приповедачка уметност Миодрага Булатовића*, Народна књига/Алфа, Београд, 2001., стр . 279. Обојица истичу да је лутање Милоша Марковића кроз подземље узалудан покушај да се нађе излаз из круга свог животног пакла, што није нимало спорно.

Појединачна и колективна искуства стечена у прљавим ратовима и крвавим револуцијама одређују људску историју подједнако колико и нехуманост савременог друштва окренутог профиту. Сагледавајући судбину својих јунака из егзистенцијалног угла, Булатовић умјесто могућег одговора нуди само сазнање да су одбачени, да их уједињује очај, патња и настојање да се преживе и пронађу праведнији кутак у свијету. Булатовићева гротеска, поред тога што је умјетнички “чиста” форма (спроведена од нивоа ријечи до нивоа композиције), уједно нуди и аргументе да се помире два наизглед супротстављена става о природи и функцији гротескног, онај о карневалској разуданости свијета у промјени и други о сатанском церекању, од којег се диже коса на глави. Уједно Булатовићева гротеска се може тумачити и као позив на (са)милост, емпатију и реакцију, што је у крајњем случају блиско православном и уопште религијском ставу да пут према творцу води преко милости учињене својим ближњима.

На симболичном плану Булатовић садашње вријеме увијек види као тренутак падања маски, што читаоца не може никако оставити равнодушним. Као структурна веза између прошлих и будућих времена увијек се појављује неки од религиозно уобличених јунака, умјетнички гротескно онеобичајених какав је на примјер митски кепец Хетт *„патуљак са очима сове, с ушима зеца, с репићем јарца, Хетт који брадом додирује појас а појас носом, Хетт добричина и разбибрига у длаке и перје зараслих ноздрва, усних шкољки, врата, Хетт који је Јеврејин над Јеврејима, Исусов вршњак и пратилац до оног судњег дана, најстарији живи човек”*¹⁶¹. Булатовић се не устеже да у свој зачарани круг иконично доживљеног времена уведе и друге како измишљене тако и стварне историјске личности: краља Хамурабија, фараона Кефрена и библијске јунаке као што је Мојсије, Кајафа, апостоли, Богородица. Суочавање као

¹⁶¹ *Gullo Gullo*, Просвета, Београд, 1983. стр . 188.

гротескна техника поетског поигравања са временом дозвољава да Булатовићеви јунаци немају привилегију временске дистанце која им гарантује да неће бити призвати на свједочанство не само о догађајима којима су присуствовали, и онима о којима су могли да чују већ и онима за које не могу ни да претпоставе да ће се догодити.

У једном тренутку на главну сцену извешће самог Исуса Христа и дати му ријеч. Занимљиво је истаћи да је Исусов боравак на земљи једини период након људског отпадништва из раја када су људи имали ако не нешто друго а оно право на избор. Нова Библија, она терористичка, изнијеће пред читаоца изврнуту историјску перспективу као идеолошки покушај да зло у савременом свијету установи лажну историју насиља. Наметање идеологизираних прошлости је предуслов да би се успоставила идеологизирана будућност по мјери универзалног тероризма. Та будућност се у роману *Gullo Gullo* итекако да наслутити, па чак и на литераран начин доживјети. Булатовић исписује странице терористичког манифеста као слике будућег свијета пред којим застаје дах.

И поред тога што Булатовић пародира вријеме још увијек није покидан линеарни ток времена. Приповједачев повратак библијским и осталим историјским темама и мотивима више је апел на читаоца као појединца да схвати да човјек не смије себе лишити ни митске, ни политичке, ни идеолошке, нити религиозне ни било које друге ангажованости.

Карневалска поворка романа *Gullo Gullo* саопштила нам је да је зло вјечно, и обновљиво, и уједно представља **“смисаону везу унутар Булатовићевог опуса”**.¹⁶² Од приповијетке *“Излаз из круга”* објављене у књизи *“Баволи долазе”*, гдје је описан покушај да се пронађе пут из личног, зачараног, злог свијета до романа *Gullo Gullo*, који епски

¹⁶² Петар Пијановић, *Поетика гротеске-приповедачка уметност Миодрага Булатовића*, Народна књига, Алфа, 2001., стр . 370.

уздиже ту тему на ниво историјског и универзалног Булатовић је остао доследан својој визији. **“Разлика је само у томе што је једна лична исповест о злу и људском страдању из прве Булатовићеве књиге разлиставана целином његовог опуса, да би на крају лични глас био преображен приповедачевим свезнањем, општом причом која излаз за човека тражи и не налази у дубинама историје нити у безнадном сећању на будућност.”**¹⁶³

Булатовићева садашњост је увијек само један трен у којем се повлаче историјске паралеле и покушавају да се открију скривене везе. И садашњост и прошлост су међутим подједнако лишене реалног. Фантастичне визије наслијеђеног грађене су на гротескном чак и када на први поглед изгледају нормално и неоскрнављено. Стога код Булатовића потрага за излазом из историјски наслијеђеног хаоса дјелује не само апсурдна него је и немогућа.

Оваква гротескна злоупотреба историјског на уметничком плану показује се веома ефектна. Иако је вријеме линеарно, дакле поштује правила узрочно последичног низа, оно кроз наративни поступак довођења у везу историјски удаљених јунака и простора бива гротескно кошмарно.

Александар Илић исправно примјећује да се Булатовићев иреализам у свим својим облицима заснива на концепту **“надземаљског и вечитог кошмара историје”**¹⁶⁴. У пишчевој визији свијета историјско не значи и прошло, већ је оно уметнички актуализовано. И не само то, Булатовић се руга и самој идеји објективног доживљаја времена. На једном мјесту он примјећује да су његови јунаци приметили како се „поимање времена променило“ и

¹⁶³ Петар Пијановић, *Поетика гротеске-приповедачка уметност Миодрага Булатовића*, Народна књига, Алфа, 2001., стр . 371.

¹⁶⁴ Александар Илић, „Како саздати ноћ“ - поговор у *Људи са четири прста*, Просвета, Београд, 1983., стр . 262.

кажу да је то опасан предзнак јер је један од јунака почео да време, дане и сате, седмице и године меша као карте¹⁶⁵.

Блиско паганском схватању свијета (а опет сасвим удаљено од таквог схватања), човјек је осуђен на историју која се понавља. Хришћанска, линеарна историја постаје дејствујућа сила. Историјско насиље над човјеком временом се сходно схватању о линеарности само повећава и не постоји као код паганског доживљаја времена календарских датума који омогућавају да се тај терет збаци са леђа појединца, односно цијелог колектива. Притисак протоком времена само расте што даје за право да се устврди да између историје и насиља Булатовић ставља знак једнакости.

Пародична епизода о смрти митског кепеца, Исусовог савременика даје нам аргумената да устврдимо да на историјској стази прије или касније одустају и најупорнији . **“Тај паралелизам, чак и миленијумски раздвојених свјетова, дјелимично подсећа на Булгакова и “Мајстора и Маргариту”.**¹⁶⁶

Оно што преовлађујуће одређује Булатовићев доживљај времена је схватање да и само вријеме има свој крај. Јер ако је вријеме имало свој почетак, оно неминовно има и свој крај. Непосредна будућност коју писац наслућује представља вријеме апокалипсе и страшног суда. Али Булатовићево гротескно играње с временом учиниће и тај крај свијета другачијим од оног какав је замишљан вјековима. Ђаво са својим војскама се помаља с оне стране која се **“довољно не истиче”**¹⁶⁷, а то је политичка страна.

Политика у духу „Нове Библије“ руши стуб по стуб на којем опстојава свијет. Политички принцип укида историјско настојање да се створи бољи свијет јер не познаје границе у погађању са ђаволом.

¹⁶⁵ *Gullo Gullo*, Просвета, Београд, 1983. стр . 158.

¹⁶⁶ Јован Делић, „Булатовићева ђавољијада“, Политика, 28. мај 1983.

¹⁶⁷ *Gullo Gullo*, Просвета, Београд, 1983. стр . 56.

Између историје, политике и ђавола постоји уговор који ће бити прочитан као оптужница на крају свијета европским хришћанима.

Није стога никакво чудо што аутор романа *Gullo Gullo* претпоставља религијском поетско и емотивно као супериорнија и “чистија” људска стања. Између “пјесништва и бесмртности”¹⁶⁸ стоји знак једнакости, а човјек се може уздизати само дубоко свјестан туђег бола. “Биће да се застидео што живи у добу без правде и људског суда, на земљи с које људи, кише и ветрови, још нису спрали прљавштину, болест, зло. Биће да се сетио, Раџа Пант, оца и мајке који су му, док су утроје просили бомбајским улицама, говорили да се човек уздиже само док мисли на несрећне, на гладне и жедне, на ближње који се, на овај или онај начин, живи распадају, биће да је Раџа Пант стога заплакао...”¹⁶⁹

Пародирањем историјског и религијског и њиховим превођењем у гротескном маниру на план политике, односно зоополитике, писац се поетски обрачунава са свим традиционалним идејама сатанске стратегије, заснованим на познатим и могућим појавним облицима рационализма, скептицизма, пантеизма, позитивизма, естетизма и материјализма као природног наставка библијских времена, и „историје као збира погледа на свет”¹⁷⁰. “Историја и идеологија могу се мерити само људском судбином...”¹⁷¹, а вредновање садашњице није ништа друго до “поетска рекапитулација егзистенције прије и после Христа.”¹⁷²

Гротескно превођење на план земље и тијела великих идеја у процесу деградације историјског и сакралног резултира код читаоца

¹⁶⁸ *Gullo Gullo*, Просвета, Београд, 1983. стр . 55.

¹⁶⁹ *Gullo Gullo*, Просвета, Београд, 1983. стр . 74.

¹⁷⁰ Архимандрит Рафаил Карелин, *Пут спасења у XXI веку*, Архиепископија београдско-карловачка, Београд, 2011.год, стр 61.

¹⁷¹ Александар Илић, „Како саздати ноћ“ - поговор у *Људи са четири прста*, Просвета, Београд, 1983., стр . 265.

¹⁷² Лидија Томић, *Гротескни свијет Миодрага Булатовића*, Јасен, Никшић, 2005., стр .159.

обично чудесним осјећајем блиском религијском очајању пред сликом свијета без милости. Гротескно набрајање оног чега се Европа стиди и данашње хришћанство одриче, болесних, наказних и немоћних Булатовића увјерава у немогућност ослобађања од зла. Пишчева полемика са хришћанством присутна је и у другим Булатовићевим романима, иако се да примијетити да је најизраженија и најупечатљивија управо у роману *Gullo Gullo*. Миодраг Булатовић се таквом измијењеном, малокрвном и маловјерном хришћанству саркастично руга. Свезнајући приповједач поручује да човјек бива човјеком тек ако познаје самилост као копчу поетског, религијског и егзистенцијалног: *“Мој један брод свраћа у севернонемачку луку, чије име нећу сад да кажем, и узима оно што готово цела Европа, како западна тако и источна, оставља: своје болесне, своје драге и неизлечиве, своје грбаве, своје парализоване, своје од рођења слепе, своје двоглаве и троруке, своје безноге, своје дебилне, своје идиоте укратко! (...) Болесно хришћанско месо купују мутни трговци, још мрачнији трговци с југа арабијског полуострва (...) који се (...) општећи с европском болешћу, с њеном падавицом шизофренијом сифилисом, свете целом белом човечанству!”*¹⁷³ Можда је зато цитирано мјесто и једино у овом његовом роману гдје гротескна структура личи на цинично церекање самог ђавола.

За Булатовића је хришћанство као доминантна религија уједно најодговорније за историјско лице данашњег човјечанства иако он, као што се дало већ примијетити, нема никакве илузије да је пред овим изазовима хришћанство по правилу било нијемо. Та одговорност садржана је у чињеници да је хришћанство настало на идеји правде, једнакости и спасења. Ако је олакшавајућа околност историјска питања стоје отворена и данас без икакве наде да би нека друга религија могла да одговори.

¹⁷³ *Gullo Gullo*, Просвета, Београд, 1983. стр . 71.-74.

2. Булатовићев (алегоријски) ђаво

Тумачење симбола Булатовиће гротеске није тешко ни када су у питању њени остали структурни елементи, нарочито када је ријеч о поетизованој фауни и флори која се у романима појављује претежно као ознака присуства гротескног механизма. Гротескне минијатуре попут коња **“без главе, очију, репа и предње ноге”**¹⁷⁴, **“слепе мишеве, пауке, гавране и чавке, псиће, мачке, тропске скакавце, буве”**¹⁷⁵, **“скакавце-амфибије”**¹⁷⁶, змије и пацове искључиво су литерарни орнаменти.

Ипак један мали број животиња, ту првенствено мислимо на Јозефину – црну крмачу са бијелим цвијетом на челу, Ашмадаја – гротескног бића јудејског демонијума, и куну *Gullo Gullo*, морамо посматрати и тумачити као симболе који припадају највишим нивоима у хијерархији приповједачких инстанци. Ове три гротескне животиње су далеко више од обичне ознаке коју писац ставља пред читаоца и орнаментике у служби приповиједања. Њихова симболика почива на симбиози значења из сфере политике, религије и поезије што многоструко повећава поље њихових могућих значења. Булатовић повезивање политике (као стране откуд се појављује савремени ђаво) и зоологије разрјешава на црнохуморан начин што животиње одређује као носиоце политичких идеја. Ова спона је прије свега гротескна и црнохуморна.

Главна улога припала је Јозефини, црној свињи, с бијелим цвијетом међу очима. Уз Грофа Дракулу, Ашмадаја и куну *Gullo Gullo*

¹⁷⁴ Људи са четири прста, Просвета, Београд, 1983., стр . 89.

¹⁷⁵ Људи са четири прста, Просвета, Београд, 1983., стр . 125.

¹⁷⁶ О овим скакавцима - амфибијама, као препознатим и типично гротескним створовима, пише и Кајзер у већ цитираном дјелу. Он их наводи као изразити елемент гротескне структуре.

још само Јозефина је бесмртна, немилосрдна, вођа ратних хорди, канибал и звијер. За разлику од свих она је и најмлађа, рођена почетком 20. вијека и представља новину. Она **“припада К. und К. аристократији првог реда.”**¹⁷⁷ Рађа се сваке једанаесте године (**“број једанаест је симбол бласфемije, политичког насиља, присилне смрти”**¹⁷⁸).

Јозефина, што је и најбитније за правилно разумијевање њеног појављивања у роману има свијест, зна шта жели и посједује интелигенцију. На једном мјесту Јозеф Франц ће рећи како она смирена и намрштена „размишља”.¹⁷⁹ Како гротескни канон дозвољава да животиње посједују свијест, за њега не важи картезијанско укидање разума у животиња. Јозефина **„...руководи, мудро и далековидо, паралелним светом тероризма, афирмише анималне нагоне прождрљивости, уништавања, моћи и стицања.”**¹⁸⁰ Писац кроз Јозефину уочава логику и наопаки поредак зла, закономјерност у његовој организованости. Свиња са бијелим цвијетом Булатовићу је послужила да пласира идеју о промишљеној стратегији чак и тамо гдје нам се чини да постоји само стихија.

Али, зашто је писац посегнуо баш за свињом као симболом и откуд на њеном челу бијели цвијет? Симболика је на први поглед нејасна. Јозефина је вјесник зла и погрома, вођа легија и идол фанатика. Јозефина је неуништиви феникс таме који се храни Јужним Словенима. Ако оставимо по страни чињеницу да је свиња препозната од већине религија као нечиста животиња, да је биолошки сваштојед, да је по спољашности папкар, а по унутрашњости почев од вилице најстрашнија звијер, онда ни

¹⁷⁷ Људи са четири прста, Просвета, Београд, 1983., стр . 100.

¹⁷⁸ Људи са четири прста, Просвета, Београд, 1983., стр . 194.

¹⁷⁹ Људи са четири прста, Просвета, Београд, 1983., стр . 114.

¹⁸⁰ Александар Илић, „Како саздати ноћ“, поговор у Људи са четири прста, Просвета, Београд, 1983. стр . 264.

Булатовићев избор не би представљао изненађење са становишта гротеске. Али Јозефина је много сложенији симбол не само зато што је њену биологију писац надградио хуманим навикама. Она носи пелерину **“која јој заклања добар део набрекних сиса и обешеног трбуха, с минђушама на ушима, с бразлетама на предњим ногама, с ноћном капом на темену.”**¹⁸¹. Иако се тешко отети утиску да је у овим тренуцима и Булатовић, као и Кајзер, имао на уму сличан мотив који се појављује на сликама Хијеронимуса Боша (1450-1516) гдје се у мноштву гротескно насликаних бића издвајају и ликови који: **“ лице на свињу која на себи има ношњу калуђерице...”**¹⁸² симболику ове „јунакиње“ склони смо да потражимо у њеној природној датости с цвијетом који краси њено чело.

У том Јозефинином цвијету Љубиша Јеремић је видио пародију на наслеђе романтичарског пјесништва. Бијели цвијет на челу крмаче је негација свега светог, крајња и непомирљива опозиција бесконачном идеалу хуманитета - плавом цвијету. **““Плави цвет”, у систему Булатовићевих паралелних светова Европе 20. века, добио је пандан у Јозефини која је “свиња судбине”, “свиња среће”, свиња наде и сигурности”...**¹⁸³ **“Цвет, и то још бели цвет, оличава лепоту, поезију, тугу и чистоту.”**¹⁸⁴

Булатовићева јунакиња је тако постала симбол насиља и насилног, представља чежњу за остварењем недостижне доминације зла у свијету. Уједно постала је симболом лирике **“...која оправдава насиље,”**¹⁸⁵ кроз коју зло престаје да буде ограничено и изоловано.

¹⁸¹ Људи са четири прста, Просвета, Београд, 1983., стр . 114.

¹⁸² Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, Светови, Нови Сад, 2004., стр . 40.

¹⁸³ Љубиша Јеремић, *Миодраг Булатовић у српској књижевности*, Младост, Београд, 1997., стр . 26.

¹⁸⁴ Александар Илић, „Како саздати ноћ“ - поговор у *Људи са четири прста*, Просвета, Београд, 1983. стр . 264.

¹⁸⁵ Александар Илић, „Како саздати ноћ“, поговор у *Људи са четири прста*, Просвета, Београд, 1983. стр . 264.

Јозефина више није само обична црна свиња, она је маска на лицу истинског зла које скривено иза лирске образине може да се помијеша са најсветијим ријечима људског рода. Ђаво се, дакле, код Миодрага Булатовића појављује и кроз лик свиње, што опет кореспондира са библијским приповијестима¹⁸⁶. За разлику од Библије гдје крдо свиња по наређењу Христовом завршава у језеру, носећи у себи зле духове,¹⁸⁷ Јозефинин чопор црних свиња креће у освајање свијета.

Јозефина је, дакле, оличење ђавола јер се он појављује **“...час у живим, а час у мртвим стварима, а понајчешће у животињама боје угљена...”**¹⁸⁸ Ђаво има и своје право лице, али оно више може да насмије читаоца него да га уплаши. Ашмадај је **“слузав папкар, с подлим очима хијене, с издуженом њушком мравоједа, с**

¹⁸⁶ 3. Мојсијева, глава 11: И свиња, јер има папке раздвојене али не прежива; нечиста да вам је;

5. Мојсијева, глава 14: Ни свињчета, јер има раздвојене папке али не прежива; да вам је нечисто; меса од њега не једите, и стр ва се његова не дохватајте.

Приче Соломунове, глава 11: Жена лијепа а без разума златна је брњица у губици свињи.

Исаија, глава 65: Који сједе код гробова и ноћују у пећинама, једу месо свињеће и јуха им је нечиста у судовима;

Исаија, глава 66: Ко коље вола, то је као да убије човјека; ко коље овцу, то је као да закоље пса; ко приноси дар, то је као да принесе крв свињећу; ко кади кадом, то је као да благослови идола. То они изабраше на путовима својим, и души се њиховој миле гадови њихови.

Матеј глава 7: Не дајте светиње псима; нити мећите бисера својега пред свиње, да га не погазе ногама својима, и вративши се не растргну вас.

Матеј глава 8: А далеко од њих пасијаше велики крд свиња.

Марко, глава 5: А ондје по бријегу пасијаше велики крд свиња.

Лука, глава 8: А ондје пасијаше по гори велики крд свиња, и мољаху га да им допусти да у њих уђу. И допусти им.

Лука, глава 15: И отишавши приби се код једнога човјека у оној земљи; и он га посла у поље своје да чува свиње.

2.Петрова, глава 2: Јер им се догоди истинита приповијест: пас се повраћа на своју бљувотину, и: свиња окупавши се, у каљужу.

¹⁸⁷ Матеј, глава 8, 28-32, А кад дође на ону страну у земљу Гергесинску, сретеше га два бијесна, који излазе из гробова, тако зла да не могаше нико проћи путем онијем./И гле, повикаше: што је теби до нас, Исусе, сине Божиј? зар си дошао амо прије времена да мучиш нас?/А далеко од њих пасијаше велики крд свиња./И ђаволи мољаху га говорећи: ако нас изгониш, пошљи нас да идемо у крд свиња./И рече им: идите. И они изишавши отидоше у свиње. И гле, навали сав крд с бријега у море, и потопише се у води.

¹⁸⁸ Људи са четири прста, Просвета, Београд, 1983., стр . 127.

накоштраним длачицама дивљег прасета”.¹⁸⁹ Јозефина иако маска дјелује страшније од самог лица старог варалице. Али, да ствар буде још разводњенија Булатовићев ђаво, ипак, није лукави геније који човјека навлачи у пропаст играјући се са његовим манама. Често је и сам луда и несретник, а од генија преваре и илузије нема ништа. Јован Делић истиче да: **“Његов ђаво није у функцији психолошке мотивације већ је литерарна доминанта”**¹⁹⁰. Обрнута логика, инсистирање на несавршеном као константи у свијету уједно је и нада да постоји излаз из круга. Уколико постоји ђаво и вјечно зло онда мора да постоји и добро ма како било несавршено, јер по Булатовићу су *“добро и поштење вечни, колико и зло, ком већ припадаш!”*¹⁹¹

Интересантно је да је Булатовићев ђаво иако прва фигура у сваком (па и у пандемонијуму овог писца) лик који је литерарно потиснут у други план у оба романа, и у *Људима са четири прста* и у *Gullo Gullo*. Умјесто ђавола вампир као типично балкански и српски лик мрака, пропасти и невоље главни је негативац, не само симбол и актер, свих дешавања у подземљу, већ и зли господар живота и смрти. Али, овај вампир није као други, он је политички вампир, претежно и највише захваљујући чињеници да је превладао не само стварну него и политичку смрт. Ђаво није ни у првој линији чопора политички острашћених куна. Булатовићева проза из задње фазе можда и највише захваљујући креирању политички ангажованих јунака названа је од стране критичара **“политичком гротеском”**¹⁹².

Гроф Дракула или Франц Јозеф Свињски и зозолони послужили су писцу да успјешно са плана великих узвишених идеја,

¹⁸⁹ *Људи са четири прста*, Просвета, Београд, 1983., стр . 142.

¹⁹⁰ Јован Делић, „Булатовићева ђаволијада“, Политика, 28. 05. 1983.

¹⁹¹ *Људи са четири прста*, Просвета, Београд, 1983., стр . 203.

¹⁹² Љубиша Јерemiћ, *Миодраг Булатовић у српској књижевности*, Младост, Београд, 1997. стр. 24

на који је политичка мисао била наново винута након француске револуције, те идеје спусти и сведе на материјално – тјелесни план.

Пародирањем најсветијих политичких начела, идеја, идеала и њиховим довођењем у везу са одбаченим, осуђеним и пораженим и рањеним (али не и убијеним) расистичким и фашистичким лицем, Булатовић је уједно приказао и наличје емигрантске борбе за идеале, правду, отаџбину, вјеру и народ. Пишчев цинизам сам по себи не оспорава ни један од ових утопијских покрета већ личности и интересе оних који их заступају првенствено ради личног интереса. Стога сцене из ова два романа најчешће подсјећају на карневалске, Булатовићев вампир на луду, а њемачке, француске и друге западноевропске метрополе на анархистичке комуне. Што на маскама карневалских ликова често стоје исписане најсветије, али и најужасније ријечи које је људски род изговорио, прошаптао и измаштао, чини ову поворку само још јаднијом, али не никако ни страшнијом ни достојанственијом. Проблем је што се испод маски обично крије намјера да се загосподари, људска похлепа и реваншизам. Подземље се показује као поуздан чувар, с маниром музејске и колекционарске посвећености, свих политичких манифеста, почев од ројалиста и националиста свих европских народа, хришћана и исламиста, социјалних, револуционарних и контрареволуционарних покрета па до анархиста, секташа и тајних езотеричних удружења.

У подземљу они су уједињени кроз криминал, трговину свим оним што је у јавности забрањено и проказано. **“Видећете да су код нас, у подземљу, остварени циљеви свих побуна и револуција, да сви имамо иста права, исте судбине, то јест казне. Укинули смо ми,**

а не ви, разлике међу људима и њиховим верама.”¹⁹³- узвикнуће један од Булатовићевих јунака.

Булатовићево виђење политичких прилика, које су владале у Европи након два свјетска рата, било је понекад лишено умјетничке дистанце, али је зато писац итекако познавао проблематику о којој је писао, не само кад су у питању балкански политички емигранти, него и када је ријеч о свим политичким пројектима европског континента. Показавши да емигранти нијесу само политичка, већ и веома животна, и у тој својој животности често на свој начин несрећна па и криминална бића, писац је успио да приближи сва лица емигрантске сцене друге половине 20.-ог вијека. Над политичком емиграцијом се надвија истовремено сјенка интереса актуелне власти, како из домовине, тако још више оне средине у којој је она нашла уточиште. Стога та власт, зарад сопствене жеље за доминацијом, емигрантима по правилу, с времена на вријеме, прогледа кроз прсте, претварајући подземље у позориште гдје она вуче конце, а емигранте најчешће у изманипулисана људска бића.

Булатовићева гротеска тако прераста у једно универзално поетско виђење **“организације света уопште”**¹⁹⁴. Ипак, литерарно виђење политичких прилика није и не смије да се схвати као објективно, мада је писац у настојању да да вјеродостојност својој политичкој гротесци уградио у литерарни проседее хрпе документаристичких детаља: изводе из емигрантске штампе, исповијести и интервјуе са политичким емигрантима. Булатовићу је замјерано на **“пропагандистичкој усмерености”**¹⁹⁵ и **“упрошћеној**

¹⁹³ Људи са четири прста, Просвета, Београд, 1983. стр. 265.

¹⁹⁴ Михаил Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Нолит, Београд, 1978., стр. 464.

¹⁹⁵ Александар Илић, „Како саздати ноћ“ - поговор у *Људи са четири прста*, Просвета, Београд, 1983. стр. 261.

тенденциозности”¹⁹⁶, па ипак, у ова два романа остаје један слој скриване и дубље симболике. **“Лирска и гротескна обележја Булатовићевог проседеа сублимирана су у овој књизи тако да на одређеним местима текст романа прераста у чудовишне поеме на историјске и политичке теме.”**¹⁹⁷ Зло се открива у савременом свијету, као наслијеђено и одређено савременим друштвеним токовима.

Иако је прстом упро у политику и извршио редукацију зла само на политичко зло, пишчев лирски поглед дат је из двије перспективе. Једна од тих перспектива је лирски бољан поглед палих и невољних са дна на стварност, а друга перспектива из које се структурира политичка гротеска је иреални поглед на историју који упркос свему није лишен историјског, филозофског и друштвеног контекста. Аутора интересују велики ковитлаци историје и оно **“...што ти ковитлаци ломе, руше и уништавају”**¹⁹⁸ налик друштвеним ломовима које су за последицу произвели ратови двадесетог вијека. Зато су за њега политички емигранти или манипуланци, или што је много чешћи случај, обични невољници, жртве историје, неумитног и судбинског жртвовања човјека, и сопствених добрих намјера условљених актуелним друштвеним тренутком и проблематичним историјским наслеђем.

У роману *Gullo Gullo* **“Подземни, паралелни свет тероризма Булатовић види као изврнут кристални дворца друштвених утопија, као логичну последицу спајања насиља и утопије, у којем насилничка средства постају циљ, а првобитни циљ се остварује**

¹⁹⁶ Александар Илић, „Како саздати ноћ“ - поговор у *Људи са четири прста*, Просвета, Београд, 1983. стр. 261.

¹⁹⁷ Љубиша Јеремић, *Миодраг Булатовић у српској књижевности*, Младост, Београд, 1997., стр. 26.

¹⁹⁸ Александар Илић, „Како саздати ноћ“ - поговор у *Људи са четири прста*, Просвета, Београд, 1983. стр. 265.

као травестија,¹⁹⁹ гдје су “Стари хуманистички идеали остварени, наравно, наопако, на “пућу крви и смрти”.”²⁰⁰ А на конкретним примјерима у овом роману да се видјети да је Булатовићев циљ да декомпонује официјелну слику времена и простора који описује. Политичка гротеска настаје када он из једног необичног, и дотад непримјереног, угла освијетли и “напредно и назадно” у свом времену.

Не случајно је истицано да је Булатовићев вампир израстао “из оног историјског и политичког контекста који се образује на заборау или потискивањуевропске историјске свакодневице”²⁰¹. Али, да видимо какав је то вампир? Као што је већ поменуто он је вампир захваљујући томе што је преживио сопствену политичку смрт. Парадокслано управо та моћ да надживи политичку смрт дала му је снагу да настави да се материјално обнавља након биолошке смрти. Унижавање и превођење у духу материјално-тјелесног начела писац је, када је у питању Франц Јозеф Свињски, успио да ефектно спроведе до самог краја стварајући ријетко успјели гротескни лик јунака каквог српска књижевност до тада није познавала. Политичка димензија Булатовићевог вампира уједно омогућава да он буде социјално биће што је супротно српској фолклорној традицији. Но то не значи да Франц Јозеф Свињски није биће мрака, таме и гробне раке у којој проводи највише времена.

Вампир као српски традиционални фолклорни мотив је нечисто, зло, ћудљиво и ћутљиво те надасве усамљено митолошко биће за које се не зна ни да ли посједује разум. Тај традиционални вампир испија крв жртвама и тако их невољно претвара у оно што је

¹⁹⁹ Александар Илић, „Како саздати ноћ“ - поговор у *Људи са четири прста*, Просвета, Београд, 1983. стр . 263.

²⁰⁰ Љубиша Јеремић, *Миодраг Булатовић у српској књижевности*, Младост, Београд, 1997. стр . 25.

²⁰¹ Љубиша Јеремић, *Миодраг Булатовић у српској књижевности*, Младост, Београд, 1997., стр . 27.

и он сам. Такав је рецимо Сава Савановић српског писца Милована Глишића као далеки поетски рођак Франца Јозефа Свињског. Но Булатовићев Дракула је сасвим осавременењен. Он нити је усамљеник, нити је ћутљив нити лишен интелектуалних способности; прије да је фрустрирани лакрдијаш и церемонијал-мајстор гротескно представљеног подземља. На симболичком плану он је уједно постао пунији, вишезначнији и животнији. Истовремено овом иновираним лику вампира у српској књижевности додато је на офантастичењу кроз надградњу његове спољашности.

Булатовићев Дракула, као вођа и организатор подземља заокупљеног сталним карневалским лудилом, може да се смије, кажњава, планира и организује. Но, од његовог смијеха се не леди крв у жилама. Он је више поруга свима који покушавају да остваре своје планове, па и парадоксално и самом себи. Наиме, њему је од вампирске суштине, између осталог, одузета једна од најосновнијих моћи – а то је моћ регенерације. Дракула је на рачун своје гротескне неозбиљности заузврат добио моћ да преживи глогов колац и постао је вјечан, мада и даље слуга мрачних сила и то како је већ истакнуто – **“увек рђав службеник и анђелима и сабраћи ђаволима”**.²⁰² Његова вампирска суштина сведена је на опсесивно настојање да замијени људски садржај у својим жртвама политички заразним идејама. Али то његово настојање не значи и да заиста посједује такву моћ.

Са становишта гротескне структуре Дракула је најгротескнији лик у цјелокупном опусу Миодрага Булатовића без премца. Настао као појавни спој људског, механичког и биљног, Дракула је поетски уобличен као изразито асиметрично биће. *“Тад је у мучилиште ступио Дракула. Био је то погрбљен старчић, врата танког и набораног, погнутог, очију некад плавих и живих, сад исплаканих,*

²⁰² Александар Илић, „Како саздати ноћ“ - поговор у *Људи са четири прста*, Просвета, Београд, 1983. стр . 262.

истрошених, посађених уз сам корен старог и кошчатог носа. Где се при бријању био посекао, није било крви: тамо су биле зелене, мале красте. Из десног рукава мокре кабанице вирила му је дрвена рука, с причвршћеним виолинским гудалом у шаци.”²⁰³

Ни жив ни мртав, свињски гроф временом губи колико на хуманом садржају толико и на људском обличју. Иако периодично оживљава, он се не регенерише, већ његово тијело чува на себи све ожиљке проживљеног времена.

Сједињењем оба пола промјене: смрти (кроз процесе које она неминовно материјализује) и живота (манифестованог у покретима, говору и личним усмјерењима) Булатовићев вампир се с правом може назвати митским јунаком, потврђујући феноменолошко становиште да митологизација јунака почиње оног тренутка кад он постане не само симболично већ и стварно инфериорнији у односу на читаоца. Његови зглобови су дрвени, красте пуне плијесни и бући, сузе зелене. Дракула шкрипи док помјера удове и око себе шири смрад. Уста му личе на *“стару и незалечену карпатску рану”*²⁰⁴. У њему је спојено живо и мртво, органско и неорганско, биљно и животињско.

Метаморфоза Дракулиног тијела је стална. Рецимо на почетку, тај погрбљени старчић дрвене десне руке, на којој је причвршћено виолинско гудало, прекривен је зеленим крастама и у њему нема крви. Док се креће шкрипе дрвени зглобови његових протеза, а кад плаче теку му зелене, биљне сузе.²⁰⁵ Његов лежај је кофер, а страст музицирање над грешним месом Јужних Словена.²⁰⁶ Већ у следећој сцени он личи на стару временом истрошену књигу него на човјека. *„Тад Форетић, Брекало и Дазлина пажљиво отварају препотопски, дашчицама оковани аустријски, кофер, помажу Дракули да из њега*

²⁰³ Људи са четири прста, Просвета, Београд, 1983., стр . 94.

²⁰⁴ Људи са четири прста, Просвета, Београд, 1983., стр . 113.

²⁰⁵ Људи са четири прста, Просвета, Београд, 1983., стр . 95

²⁰⁶ Људи са четири прста, Просвета, Београд, 1983., стр . 113.

изађе. Јозеф-Франц скупља усне, гужва и гомила тако зелене красте. Форетић му с рамена кабанице стреса некакве травчице и сламу. Брекало му у дрвену шаку сади и учвршћује виолинско гудало. Дазлина оставља коферчину отворену како бисмо могли видети бројне боце, корење, старе књиге, вагу, најзад и простор, тако скучен и необичан, где скромни њихов Судија поребарке и прикупљених ногу лежи кад је дан и кад не свира по дворцу.“²⁰⁷ Надаље ће Дракула постати и „зелен у лицу“, „пепељав по врату“²⁰⁸. Зеленило с красти прећи ће на гудало, виолину, чак и на њене „зелене и магичне звуке“²⁰⁹. Дракулино тијело подсјећа на покретну скелу у малом, из које вири „мноштво жица, каблова, антена и веза“²¹⁰, и њиме струји хладна „биљна крв“.²¹¹

Дракулина метаморфоза од обичног човјека до дивљег и нељудског бића, јахача са коцем у грудима обиљежиће цијели роман Људи са четири прста: „Ричардови образи били су опустошени, испрани кишом, исушени ветром. Преко старе коже превлачила се скрама сасвим нежне научине.“²¹²

Са становишта гротескног механизма политичка гротеска је управо доказ да вредновање гротескних слика почива на етичком суду читаоца. Покрећући естетски доживљај са нивоа препознавања и естетског доживљаја на лични однос појединца према злу, гротескни механизам тражи читаочеву душу. Јер тај лични однос може и првенствено бива етичке природе. Зло се или прихвата или не прихвата. Код Булатовића чешће прихвата, макар то било и под присилом. Јер, лични став према правди никад није споран, анимално у човјеку не укида његову способност да процјењује своје и

²⁰⁷ Људи са четири прста, Просвета, Београд, 1983., стр . 99.

²⁰⁸ Људи са четири прста, Просвета, Београд, 1983., стр . 111.

²⁰⁹ Људи са четири прста, Просвета, Београд, 1983., стр . 113.

²¹⁰ Људи са четири прста, Просвета, Београд, 1983., стр . 113.

²¹¹ Људи са четири прста, Просвета, Београд, 1983., стр . 127.

²¹² Људи са четири прста, Просвета, Београд, 1983., стр . 279.

туђе поступке са становишта људске и божанске правде. “*Запањујући спој грубости, цинизма и анђеоске самилости*”²¹³ уочљив је на многим мјестима у овом роману.

²¹³ Љубиша Јеремић, *Миодраг Булатовић у српској књижевности*, Младост, Београд, 1997., стр . 26.

С. ГРОТЕСКНО У ДЈЕЛИМА БОРИСЛАВА ПЕКИЋА

Писати о књижевном дјелу Борислава Пекића значи осјећати изузетан притисак који долази како од саме природе и обимности његовог дјела тако и од семантичке комплексности уткане пишчевим талентом и широким образовањем у готово сваку написану реченицу. Кратка библиографија²¹⁴ коју наводимо само је документована

²¹⁴ Ова библиографија обухвата 48 дјела Борислава Пекића, објављених било као појединачна издања, било као дио сабраних дјела:

1. *Време чуда*, повест, Просвета, 1965, 1983; Београд: Народна Књига, 1997; Титоград: Графички завод, 1969; Нови Сад: Соларис, 2006; Београд: Лагуна, 2012
2. *Ходочашће Арсенија Његована*, роман, Београд: Просвета, 1970, 1971, 1991; Београд: Нолит 1981; Завод за уџбенике и наставна средства, 2002; Београд: НИН и Завод за уџбенике, 2004; Београд: Евро-Ћунти, 2010, Лагуна, 2014
3. *Успење и суноврат Икара Губелкијана*, новела, Београд: Слово Љубве, 1975; заједно са новелом *Одбрана и последњи дани*: Београд: Рад, 1984; Београд: Народна књига, 1996; Нови Сад: Соларис, 2001 (заједно); Београд: Српска књижевна задруга, 2009 . (одвојено).
4. *Како упокојити вампира*, сотија, Београд: БИГЗ, Рад, Народна књига, 1977; Београд: Нолит, 1982; Цетиње: Обод, 2000; Нови Сад: Соларис, 2002; Београд: Лагуна, 2012
5. *Одбрана и последњи дани*, новела, Београд: Слово Љубве, 1977; заједно са *Успење и суноврат Икара Губелкијана*, Нови Сад: Соларис, 2001.
6. *Златно руно*, фантазмагорија, Београд: Просвета, 1978 (том I & II), 1980 (том III & IV), 1981 (том V), 1986 (том VI & VII); Сарајево: Свјетлост, 1990, Београд: Дерета, 2005 (том I-VII), и 2006 (том I-VII) цео комплет је у кожном повезу;
7. *Бесило*, жанр-роман, Загреб: Свеучилишна наклада Либер, 1983, 1984; Београд: БИГЗ, 1985, 1987; Београд: Дерета, 1993; Нови Сад: Соларис, 2002; Београд: Новости, 2004; Београд: Лагуна, 2011.
8. *1999*, антрополошка повест, Љублијана, Загреб: Цанкарјева zaloжба, 1984; Београд: Нолит, 2001; Нови Сад: Соларис, 2006; Београд: Лагуна, 2011.
9. *Године које су појели скакавци*, успомене из затвора или антропопеја (1948 – 1954), Београд: БИГЗ, 1987, 1988, 1991 (том 1), 1989, 1991 (том 2), 1990, 1991 (том 3); Нови Сад: Соларис, 2004 (томови 1, 2, 3), Београд: Службени гласник 2010 (томови 1, 2, 3).
10. *Писма из туђине*, Загреб: Знање, 1987; Белграде: Народна књига, 2000.
11. *Нови Јерусалим*, готска хроника, Београд: Нолит, 1988; Београд: Српска књижевна задруга, 1990, 1997; Београд: Политика, Народна књига, 2004; Нови Сад: Соларис, 2001; Београд, Лагуна, 2012
12. *Атлантида*, епос, 2 тома, Загреб: Знање, 1988, 1989; Нови Сад: Соларис, 1995, 2001, 2006; Подгорица: Вијести, 2007; Београд: Лагуна, 2011.
13. *Нова писма из туђине*, Загреб: Младост, 1989.
14. *Последња писма из туђине*, Београд: Дерета, 1991.
15. *Сентиментална повест Британског царства*, повест, Београд: БИГЗ, 1992, 1993, 1995; Нови Сад: Соларис, 1999, 2002, 2006; Београд: Службени гласник, 2010.

-
16. *Време речи*, збирка интервјуа, приредио Божо Копривица, Београд: БИГЗ и Српска књижевна задруга, 1993.
 17. *Одмор од историје*, приредио Радослав Братић, Београд: БИГЗ, 1993.
 18. *Градитељи*, Београд: БИГЗ, 1995.
 19. *Раћање Атлантиде*, приредила Љиљана Пекић, Београд: БИГЗ, 1996.
 20. *Скинуто са траке*, дневничке белешке и размишљања, приредио Предраг Палавестра, Београд: Народна књига, 1996.
 21. *У трагању за Златним руном*, приредила Љиљана Пекић, Београд: БИГЗ, 1997.
 22. *Писма из туђине*, одабрана приредио Владета Јанковић, Београд: Народна књига, 2000.
 23. *Политичке свеске*, приредила Љиљана Пекић, Нови Сад: Соларис и Стулос, 2001.
 24. *Филозофске свеске*, приредила Љиљана Пекић, Нови Сад: Стилос, 2001.
 25. *Кореспонденција као живот I*, преписка са пријатељима, приредила Љиљана Пекић, Нови Сад: Соларис, 2002; Београд: Службени гласник 2011.
 26. *Кореспонденција као живот II*, преписка са Љиљаном и Александром, приредила Љиљана Пекић, Нови Сад: Соларис, 2003; Београд: Службени гласник 2011.
 27. *Сабрана писма из туђине*, Нови Сад: Соларис, 2004; Београд: Службени гласник 2010.
 28. *Роботи и сабласти*, драме, избор Светислав Јовановић, Нови Сад: Соларис, 2006.
 29. *Изабрани есеји*, избор Лидија Мустеданагић, Нови Сад: Соларис, 2007.
 30. *Изабране драме*, избор Лидија Мустеданагић, Нови Сад: Соларис, 2007.
 31. *Морал и демократија*, приредио Маринко Вучинић, Београд: Демократска странка, Истраживачко-издавачки сектор, 2008.
 32. *Маргиналије и моралије*, приредила Љиљана Пекић, Нови Сад: Соларис, 2008.
 33. *На лудом белом камену* (Генерали или сродство по оружју + У Едену, на истоку): Београд, Атеље 212,
 34. *Генерали* (у Антологија ТВ драме), Београд, РТВБ, 1969
 35. *Генерали* (у Антологија савремене српске драме-С. Селенић) Београд, СКЗ, 1977
 36. *Аргонаутика*; Београд: Српска књижевна задруга 1989.
 37. *Интервју са Драгомиром Стојадиновићем*; Београд: Институт за савремену историју, 2007.
 38. *Живот на леду*; Београд: Завод за уџбенике, 2009.
 39. *Цинцари или Кореспонденција*; Београд: Удружење драмских писаца Србије и Позориште "Модерна гаража", 2009.
 40. *Како забављати господина Мартина* (у Антологија српске радио драме од М. Јокић-З. Костић, бр. 2, 1939-2003, Београд, РТС, 2004
 41. *Ремек-дело или Судбина уметника*; Београд: Народно позориште, 1979
 42. Б. Пекић/Михиз Атеље 212: *Цинцари или кореспонденција* Београд, Атеље 212, 1980
 43. Б. Пекић/Михиз Атеље 212: *Заклети спасилац давленика*; Београд, Атеље 212, 1985
 44. Б. Пекић/Михиз Атеље 212: *Кореспонденција + Спасилац*; Београд, Атеље 212, 1986
 45. Б. Пекић Театар у подруму Атеље 212: *Време чуда* (у програму су коментари о Пекићу); Београд, Атеље 212,
 46. Б. Пекић Синтеза 26, *Обешењак* у Крушевачком позоришту, Крушевац, Багдала, 1984, 1993
 47. Б. Пекић Крушевачко позориште, *Обешењак, Генерали*, Крушевац, Крушевачко позориште, 1996
 48. *Анали*, одломци из заоставштине, критике и библиографија Београд: Фонд Борислав Пекић, 2004 (бр. 1); 2005 (број 2); 2006 (број 3); 2007 (број 4); 2008 (број 5); 2009 (број 6); 2010 (број 7)

потврда оног давно изреченог суда да је „*Борислав Пекић био последњи писац хомерског дара*“²¹⁵. Као умјетник који је посједовао управо такав дар Борислав Пекић се упустио у литерарну полемику са: митом, религијом, филозофијом, књижевношћу и историјом, али није заобишао нити дисциплине као што су психологија, социологија, антропологија, економија, наука... Пекић се тако, по мишљењу многих књижевних критичара, својим дјелом сврстао уз неколико ријетких српских писаца: Његоша, Андрића и Црњанског. Али, Пекић је искорачио и корак више, јер његово дјело уједно представља својеврстан примјер како један исти аутор може каталогски уобличавати врхунска прозна дјела користећи истовремено различите књижевне поступке.

Уклапање, преплитање и мијешање употријебљених стваралачких поступака стога представља нови доказ Пекићевог изузетног талента.

Никола Милошевић (у тексту „Борислав Пекић и његова митомахија²¹⁶“) као заједничку нит, која се провлачи кроз цијело стваралаштво овог писца, види његову усмјереност ка демистификацији и истовремено деконструкцији митског. Митомахија, или борба против бројних митова, и Борислав Пекић, као митомах, уједно су и најаве нових постмодернистичких вјетрова на српској књижевној сцени. Његова митомахија представља темељно премишљање и (ре)интерпретацију, како архајских митова, тако и њихових бројних варијанти насталих током историјског развоја човјечанства. Било да су у питању архајски праузори, или да је ријеч

²¹⁵ Михајло Пантић, БОРИСЛАВ ПЕКИЋ: ХОМЕРСКИ ДАР, у Александријски синдром 3, стр . 9.

²¹⁶ Никола Милошевић, „Борислав Пекић и његова митомахија“ у *Књижевност и метафизика – зиданица на песку II*, Београд 1996.

о историјским варијететима, Пекић показује подједнако импресивну ерудицију.

У Пекићевој прози књижевна критика је одмах уочила гротескна уобличења, како у грађењу ликова тако и у интерпретацији простора, времена, историје и идеологије. Посебно су критичари скретали пажњу на одређена мјеста у Пекићевом литерарном опусу свјесни чињенице да аутор не посеже стално за гротескним формом као за правим поетским рјешењем, већ да присуство гротескног у његовим романима често бива маргинално, успутно и орнаментално. Временом се искристалисао виђење да су романи *Како упокојити вампира*, *Ходочашће Арсенија Његована* и *1999* управо дјела која структурно одражавају гротескно богатство литерарног израза овог аутора. Остали романи остали су ван књижевне лупе домаће критике кад је у питању гротескно, између осталих и романи: *Атлантида* и *Беснило*, мада су својом семантиком, претежним пишчевим песимизмом, као доминантном визијом савременог свијета и његовог могућег краја, веома слични већ помињаном дјелу *1999*, као антиутопијско поетско писмо.

Ништа мање значајан није ни критички суд да је лепеза Пекићевог гротескног изражајно веома широка, да се креће од црнохуморног, карикатуралног и карневалског до апсурдног и понорног у дехуманизованој и механицистичкој гротесци. Сходно томе, код овог аутора су уочене различите технике у структурирању гротескног, почев од нивоа ријечи, израза и реченице. Уз то и сам писац је користио оне књижевне стратегије које су му омогућавале да своја дјела дефинише на начин који би умногоме одређивао њихово будуће тумачење.

Борислав Пекић је „последњи градитељ велике приче *Историје*“²¹⁷ о цивилизацији коју је „видео као погрешну, као цивилизацију стицања, „златног руна“.²¹⁸ А изругивање са историјским резултантама такве цивилизације и са њеним обично персонализованим дометима се код Пекића констатује у давању гротескног печата. Од мотива вампира, и још необичнијег вампирског кишобрана, као наопако еротизованог и свакако „демонског симбола гротескног света“²¹⁹, па до гротескно уобличених параболо антиутопијске тријаде, „*димензија гротескног добија на значају*“²²⁰ у Пекићевом приповиједању.

1. Како упокојити вампира

Роман *Како упокојити вампира* је само једно од многих Пекићевих разматрања „*питања душевног, духовног и етичког састава појединца и човечанства у целини, садашњег и будућег*“.²²¹ Прича о не само туристичком суочавању са прошлошћу бившег њемачког официра, у мјесту некадашњег ратног ангажовања, отвара простор за жанровско уобличење сотије, као алегоријске приповијести у коју су уплетене филозофске и моралне теме не само карактеристичне за ратна збивања већ подједнако и за мирнодопска. Израз сотија настао је од вулгаризоване латинске ријечи „*сот*“ којим је означавано лудило. Настала у другој половини 15. века, драмска врста која

²¹⁷ Михајло Пантић, „Борислав Пекић: Хомерски дар“, у *Александријски синдром 3*, стр. 13.

²¹⁸ Јован Делић, „Прелогомена за Пекићеву поетику прозе“, *Номмаге Данилу Кишу*, зборник радова III, - Будва, 1997. год., стр. 55.

²¹⁹ Михајло Пантић, „Борислав Пекић: Хомерски дар“, у *Александријски синдром 3*, стр. 49.

²²⁰ Јасмина Лукић, „Утопијски пројекти у романима Борислава Пекића“, у *Фантастика у данашњој српској књижевности*, књ. 9 Београд, 1989.

²²¹ Јасмина Ахметагић, „Антропопеја“, Београд, 2006. стр. 8.

је називана сотијом била је веома распрострањена на територијама Француске, Холандије, Данске и Енглеске, током цијелог средњег вијека и имала је сва обиљежја типично гротескног жанра. Представа је најављивана шетњом кроз град и извођењем пајацлука и акробатике. Представе, су садржавале велики број моралитета, веселих проповиједи и фарсичних епизода алузивне природе на тадашње прилике, па су се веома често претварале у ефектне сатире. Улоге су биле стандардне, као: „Прва будала“, „Друга будала“, „Путник“, „Главна будала“... Једна од најчувенијих сотија била је написана против папе Јулијана другог. Пекићева сотија је у комбинацији са епистоларном формом резултирала спајањем комичног и смијешног са трагичним и злокобним. Иако је Пекићева етика недвосмислено упрла прстом у нацифашизам, као једну од најгорих епизода у историји човјечанства, сотијски хуморни приказ истог омогућио је ефектну умјетничку гротеску и тамо гдје је на први поглед не би очекивали. *„Генерални став сотије: сви јунаци су луди, отворио је алиби-простор за изрицање онога што је у равни свакодневног говора због разних разлога, обично било прећуткивано.“*²²²

Епистоларна нарација овог Пекићевог романа омогућила је писцу да лакше на приповједачком плану повеже два различита времена и два лица Конрада Рутковског, мирнодопско и ратно. *Како упокојити вампира* представља *„гротескну вивисекцију тоталитаризма“*²²³, али и неминовно људско суочавање са савјешћу које ће окончати *„гротескну игру са ђаволом“*.²²⁴ Управо моралне дилеме које вампир као неоспорно гротескни јунак самом својом појавом иницира у свијести и души Рутковског представљаће клицу и

²²² Лидија Мустеданагић, *Гротескни бревијар Борислава Пекића*, Стилос, Нови Сад, 2002. стр. 123.

²²³ Вук Крњевић, *„Пекићеве отворене могућности“*, часопис Књижевност, двоброј 5-6, Београд 1985.

²²⁴ Петар Пијановић, *„Антрополошки роман Борислава Пекића“*, предговор у *Како упокојити вампира*, Обод, Цетиње, 1994. стр. XX

праобразац свих будућих суочавања са савјешћу Пекићевих јунака. Тако је рецимо Адамово и Конрадово сучељавање тек праслика оног грандиозног сусрета на крају историје који чека човјека, као виновника и творца свијета у којем живи, са сопственом савјешћу, гдје ће свједок бити сам нечастиви, а докази понуђени кроз историју људског рода. Но треба имати на уму да је историја по Пекићу и сама мит, да је следствено томе и свако бављење историјом мит и нека врста људског отуђења. Као и у готово свим другим романима, и у *Вампиру* је доживљај историје и времена типично пекићевски цикличан, а вријеме доноси иста искушења само у другачијем друштвеном декору. Без обзира на пишчева настојања да приповијести о личној, интелектуалној самоодбрани Конрада Рутковског да печат документарности та документаристика је искључиво у функцији фантазмагорије, јер би овај роман као и касније написану антиутопијску трилогију (*Беснило, Атлантида* и 1999) било потпуно погрешно тумачити са позиција њихове историчности. Такође је слична паралела која постоји у тумачењу гротескног и фантастичног у роману *Како упокојити вампира* и поменутој трилогији јер фантастични елементи и уопште *„фантастика овде служи једној рационалној тези, што је нелогично упрегнуто у кола логичног и служи доказивању једне више историјске логике, и то уз помоћ ироније и сарказма, две смртне непријатељице фантастике која се заснива на апсолутном поверењу у стварност натприродних феномена“*²²⁵.

Тај поступак рационализације дао је и један хладни печат Пекићевој гротесци у овом роману. Ова хладна рационална и особена гротеска, премјештена са нижих структурних елемената на структурне елементе вишег реда, биће карактеристична и за

²²⁵ Борислав Пекић, интервју дат Павлу Зорићу, 1979., цитирано према већ наведеном: Јован Делић, „Прелогомена за Пекићеву поезију прозе“, стр . 68

гротескно у антиутопијској трилогији. И сам вампир појавиће се као усамљено и цинично и надасве онострано биће које ни својом тјелесношћу не припада овом свијету. Пекићев вампир је интелектуално супериоран за рецимо Булатовићевог Дракулу, лакрдијаша и церемонијал мајстора и као и он веома је удаљен од типичне представе о српском вампиру. Овдје би направили и једну малу дигресију и истакли да Пекићев вампир, као уосталом и Булатовићев, више слиједе западну него српску традицију у изграђивању овог мотива. У њима не можемо пронаћи ону фолклорну црту изопачене еротичности, не постоји чак ни у назнакама забринутост да се обезбиједи продужетак трајања на онострани начин. Он не сакушља невине жртве већ има на уму тачно одређене особе, које чак и не треба заразити јер су они сами по себи већ учинили довољно за сопствену пропаст. Адам Трпковски као вампир у ствари много више личи на несмиреног духа, односно на једно од лица самог ђавола. Његово гротескно свођење на самом крају романа на обичан кишобран, који је у физичком свијету убио несретног Рутковског, још више потенцира ту могућност да је повампирили Адам или био сам ђаво, или да је као и кишобран послужио самом ђаволу у извршењу неизбежне казне. Јер, ђавола нико није надиграо.

А да кишобран живи властити живот открива се посредно, праћењем Адамове судбине. Од уклетог предмета, који доноси само невољу ономе ко га посједује, кишобран ће се преобразити у ствар другог нивоа стварности. Рутковски ће у једном тренутку у кишобрану видјети и сам ђавољи трозубац, односно гротескно демонизовани предмет.

„Убица је био кишобран. (... ..) – кишобран је био нечастив, из чега је логички произлазило да је он убица, као што је из тог недела,

*неизбежно и логично, проистицала његова злочеста природа. Али сада је и његовој демонској каријери дошао крај. Ено га, везаног ланцем и беспомоћног, у подруму моје лондонске куће.“*²²⁶

Могуће је повући и друге паралеле између романа *Како упокојити вампира* и романа антиутопијске трилогије (имамо на уму посебно роман *Атлантида*, имајући у виду да је писац изјављивао да је то остварење његова сасвим лична, мада поетска визија тока и окончања људске цивилизације) на плану њиховог садржаја и структуре. Што се тиче наше теме, гротескног и начина његовог уобличења, посебно истичемо још једну пишчеву мисао по којој је у стваралачкој, и што је још значајније у семантичкој равни немогуће разматрати идеју романа одвојено од његове структуре, гдје се структура појављује као само једна од удружених идеја у роману. Педантно документована преписка са предговором приређивача, који је написао сам писац и његовим примједбама датим на крају, записници и тестамент дају приповједачку озбиљност роману, колико и филозофска намјера да се на интелектуалном плану разобличи и истјера на чистац нечиста савјест, укаљана прошлост, учешће у тортури, политици и чињењу зла. Лудило као типично гротескно стање омогућава *„неочекивано мешање фантастичног и реалистичног нивоа приказивања што указује на гротескну структуру“*²²⁷, али на начин што медицинска документованост самог лудила укида право на смијех. Додали бисмо да је управо овај необични приповједачки поступак, у којем се између осталог наизмјеничним изношењем наративних цјелина (у којима се суочавају лудило и филозофија), дао за право писцу да дјело жанровски одреди као сотију. Зато се, између осталог, Пекићева

²²⁶ Борислав Пекић, *Како упокојити вампира*, Обод, Цетиње, 1994. стр . 438.

²²⁷ Лидија Мустеданагић, *Гротескни бревијар Борислава Пекића*, Стилос, Нови Сад, 2002. стр . 128.

гротеска у овом роману може посматрати као хладна, а уколико у њој и постоји елемената хуморног онда је то рационализовани, хладни и цинични хумор.

2. Ходочашће Арсенија Његована

Ходочашће Арсенија Његована, дјело које је писац жанровски одредио као портрет, још је један роман Борислава Пекића у којем доминирају елементи гротескног. Ова прича о посједовању ствари од стране човјека само је једна страна иронично саопштене приповијести да човјека заправо посједују саме ствари. Предратни кућевласник ће након двадесетседам година самоизолације изаћи у свијет чији дио оличен у некретнинама вјерује да и даље посједује, што у ствари представља не само његову главну, већ и цивилизацијску заблуду да се може имати власт над свијетом. Страст Арсенија Његована према посједовању приповједачким поступком је изједначена са егзистенцијално утемељеном страшћу коју мушкарац осјећа према жени. Као и у роману *Како упокојити вампир*, и у овом је вријеме једна од доминанги које одређују судбину јунака, управо она која ће омогућити писцу да мијешањем временских планова сучели свог јунака са историјом. Судбинским поклапањем датума, када је Арсеније побјегао у сопствени затвор - 27. март 1941 и броја година које ће провести у самоизолацији - такође 27 - наговјештава се да се у том периоду једино није измијенио он сам. Вишечасовна шетња, након толико година проведених у самоизолацији, условиће двоструки проток времена. Уједно ће и простор престати да буде на уобичајен начин димензионисана цјелина и претвориће се у само једну од манифестација времена. Такво одређење учиниће да „*физички простор буде вријеме памћења, сјећања и размишљања које*

*се везује за двије три тачке стварног простора у Београду: кућа, улица, жељезничка пруга“.*²²⁸

Арсенијев сусрет са историјом постао је тако идеалан поетски проседе за уобличавање гротескног, па није случајно што ће критичари с правом примјетити да је: *„Трагичан сусрет Арсенија са историјом код Соловкина, постао 27. марта године 1941. гротеска, а претвориће се 3. јуна 1968. у фарсу као што бива са сваким понављањем“.*²²⁹ Развијајући типично гротескне мотиве као што су: љубав према мртвим стварима, карневалске поворке оличене у демострантрацијама, оживљавање ствари, престанак функционалне комуникације и издизање немогућности правилне перцепције свијета на општи план Пекић је искористио све приповједачке могућности које нуди гротескни механизам.

Арсеније Његован, јунак по којем је именован овај роман, и сам је гротескно уобличен лик. Упоређујући себе са изиграним љубавником и идеализујући своја осјећања према вили Нике – Арсеније се у часу претвара у гротескног, похлепом посједнутог трговца којем манипулативне методе у вођењу свог посла нимало нијесу стране. Страст која се у њему разгоријева према вили Нике и исказивање те наопаке љубави може да подсјети на чувени монолог Стеријиног Кир Јање, али истовремено ту и престаје свака сличност, јер Арсенија не привлачи богатство већ обострано посједовање на начин да *„Између мене и моје имовине важи однос реципрочног власништва; ми смо две стране једног бивства, бивства поседништва.“*²³⁰

²²⁸ Станко Кораћ, *Историја и појединачна свијест*, Савременик, Београд, број 7, 1979., стр . 49.

²²⁹ Петар Пијановић, *Поетика романа Борислава Пекића*, Београд, 1991., стр . 225.

²³⁰ Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*, стр . 80.

Дихотомија у лику Арсенија Његована присутна је и кроз поступак увођења у дијалогској форми његовог алтер-ега, као фиктивног и ироничног саговорника ослобођеног дистанце. Управо ова два лица Арсенија Његована, гдје једно пита, а друго одговара, гдје прво не поштује друго или му се руга, гдје једно оптужује, а друго се правда, уз сталну промјену граматичког лица типични су елементи Пекићеве гротеске. Овоме бисмо додали да та гротеска микро плана, спроведена на нивоу ријечи и реченице подсећа на језичке каламбуре присутне у Булатовићевим романима (сјетимо се само како Булатовић присиљава језик да изрази оно што његова логика не познаје: **“Ми, Данило и Кузма, ми смо поштен човек.”**²³¹). На сличан начин се мијешају лица, удвостручују или укидају граматички родови, деформишу ријечи па се чак и њиховом ортопедском формом скреће пажња читаоца, као на примјер кад Арсеније сриче текст који чита кроз полеђину провидног плаката.²³² Код Пекића је и гомилање ријечи у реченици *„у функцији гротескног“*²³³ посебно када су у питању слогани, пароле и повици идеолошке и политичке природе: *“Живела компартија! Доле бољшевици! Хеј Словени! Савез са Русијом! Доле крвава буржоазија! Удри комунице! Москва – Београд! Москва – Београд! Црвени гадови! Боже правде! Грађани! Другови!...”*²³⁴ Деформација исказа, спајање ријечи, наглашавање слогова или њихово удвајање, поготово у структури великих форми, без обзира колико било изражајно, увијек је орнаменталног карактера. Пекићево бравурозно играње гротескним на микро плану посебно је ефектно у приказивању карневалског лудила којем Арсеније присуствује 27. марта 1941. године. Главну паролу тих

²³¹ Људи са четири прста, Просвета, Београд, 1983., стр . 168.

²³² Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*, стр . 114.

²³³ Лидија Мустеданагић, *Гротескни бревијар Борислава Пекића*, Стилос, Нови Сад, 2002. стр . 87.

²³⁴ Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*, стр . 136.

демонстрација „боље рат, него пакт“ писац ће свести на тривијално и иронично ругање: „рат гроб, рат гроб!“, „гроб рат, гроб рат!“, затим на „гробрат гробрат“ и на крају у једно полифоно раздражујуће и прегнантно „ратгробгробратратгробгробрат“²³⁵ дајући тако гротескној семантици потпуну власт над ријечима.

Проблем комуникације и немогућност јунака (у овом случају бившег кућевласника Арсенија) да разумије оно што бисмо назвали духом времена, као доминантном идејом која покреће демонстранте, и истовремено одсуство било какве жеље код тог истог колектива да покаже разумијевање за неку другу неидеологизовану истину резултира гротескном игром глувих телефона. Арсеније опсједнут свим у вези са кућама трагично не успијева да схвати историјски тренутак и то је тачка од које почиње његово страдање. Али хумор, као и увијек када је нарушена природна и смислена комуникација, претвара тај по Арсенија трагични тренутак пропасти у својеврсну језичку бурлеску: *„Ово је превршило сваку меру!“* *...потпуно одсуство регулационих планова и ма какве урбанистичке идеје...“* *„Свуците га доле! „...а са друге стране...“* *„Оно што ти се дадне!“*²³⁶

Пекићев јунак, на жалост, неће успјети да осјети дух времена ни двадесетседам година касније при сусрету са преживелим, заплашеним и фрустрираним представницима свог некадашњег staleжа оличеним у госпођи Мартиновић и њеном супругу. Мада је сцена на којој се заснива неспоразум у комуникацији постављена тако да би се очекивала само још једна црнохуморна епизода, овдје се маестрално показује истинско лице праве комедије заплета, чија се перипетија заснива на забуни и неразумијевању. Гротескно се остварује на сусрету посједничког лудила и егзистенцијалног страха

²³⁵ Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*, стр . 116.

²³⁶ Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*, стр . 132.

два јунака бившег и уједно маргинализованог свијета. А тај бивши свијет Пекић представља у типично гротескном маниру, болестан, у стању пропадања, као унижени пол гротескне промјене. Госпођа Мартиновић је *„оронула жена у пењоару од љубичастог порхета“*²³⁷, а њен супруг *„болесник иза цветне постеље од кретона“*²³⁸. Бивши кућевласници не само да су на свом биолошком крају, обољели и лишени животне снаге, већ и клонули духом и у сталном страху да и даље могу призвати бијес нове власти. И простор који настањују такође је гротескно приказан, испуњен старим, похабаним, изблиједјелим и прљавим намјештајем и набацаним покућством, што Арсенија подсјећа на збјег и *„на остатке опустошене имовине“*²³⁹.

Арсеније не познаје друштво у којем живи, имовинске, правне и моралне нормативе новог социјалистичког свијета и наравно да није свјестан последица које су оне изазвале у власничком (посједничком) односу, на релацији појединац, колектив и некретнина. Такође су му страни и често груби и нехумани механизми које је нова власт користила у процесу развлашћивања и ограничавања Арсенију тако битног права на посједовање. Због тога ће његово гротескно инсистирање да у маниру старог свијета истјера на чистац своју намјеру у погледу Нике изазвати реакцију госпође Мартиновић, јер она ће у њему видјети *„ОЗНУ, УДБУ“*, провокатора и на крају: *„арамију, паликућу и КОЊОКРАДИЦУ!“* Гротескно финале ове епизоде завршиће се готово карневалском сценом, гдје самртник на постељи поручује да је своје *„одлежао“*²⁴⁰, а Арсеније бива грубо избачен на улицу од стране његове жене.

²³⁷ Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*, стр . 152.

²³⁸ Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*, стр . 157.

²³⁹ Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*, стр . 153.

²⁴⁰ Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*, стр . 160.

Не можемо да не примијетимо још једну сличност када је у питању гротеска у Булатовићевим романима и Пекићева гротеска у роману *Ходочашће Арсенија Његована*, а она се односи на гротескно уобличене ликове, који немају психолошку дубину и који служе само да појачају карневалску атмосферу. Јунаци налик Булатовићевим богаљима, једнорукцима, четворопрсташима, жене лишене или пренаглашене женствености, и уопште све оне људске физиономије које су измијењене неким од литерарних поступака асиметрије и хибридизације, дају се примијетити и у овом роману. Разлика је само у томе што код Пекића преовладава гротескно које настаје као резултат поређења два појма, јунака, као предмета поређења и објекта са којим се пореди, чега код Булатовића по правилу нема. Пекићев јунак дјелује гротескно више својим понашањем и изгледом који упућује на нешто спољашње, док су Булатовићеви ликови објединили у свом изгледу и у себи и објекат са којим су се по природи ствари могли поредити. Стога гротескне описе код Пекића препознајемо као наговијештене, али још увијек не и потпуно обједињене полове промјене. Наилазимо у овом роману и следеће описе, гдје се чак и не препознаје лик, већ само нека његова пренаглашена особина: „*леђа у шињелу од чекињавог сукна*“ и „*невидљиво смрдљиво тело отпозади*“.²⁴¹ Ликови попут госпође која је имала „*хајдучке бркове као старац Вујадин*“ и глас „*као дробилица камена*“, инвалиди с куком умјесто шаке, дебеле униформисане жене са мишицама које „*лице на црна љускава клешта ракова*“ припадају типично гротескним уобличењима. Већ смо, када је била ријеч о епизоди са Мартиновићима, казали да су супружници гротескно приказани јунаци. Поготово болесни кућевласник који покреће „*две крте и прозрачне жице бескрвне усне*“ само захваљујући „*титанском*

²⁴¹ Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*, стр . 111.

напору, оболели руб спушта низ чекињаву браду“ не би ли из „зарђалих чељусту истиснуо глас“²⁴².

Слично кишобрану Адама Трпковића, као својеврсном гротескном лајт-мотиву, тако се и у роману *Ходочашће Арсенија Његована* провлачи шешир као једини преостали статусни симбол некадашњег свијета. Тренутак кад тај сиви шешир марке борсалино Арсенију спадне са главе, негдје на Косанчићевом вијенцу, и почне један сопствени, одвојени, кратки и гротескни ход *„неко време поскакивати по раменима као преплашена сива птица по стењару“²⁴³*, означиће почетак невоља из године 1941. Уједно ће кроз сличан *„црни, бурски шешир“* године 1968. оживјети и његов претходник који згажен на демонстрацијама 27. марта 1941. године. Демонизована реинкарнација *„сивог борсалино са црним клубуком“* у *„црни велики бурски“* шешир који ће такође у једном тренутку оживјети прије него што буде изгажен представља у ствари симбол гријеха посједовања, јер Арсенију шешир није ни 1941. ни 1968. био битан: *„Међутим, није ствар била у шеширу. До њега ми баш и није стало. После онога што га је задесило, нисам ни рачунао да ћу га затећи у богзна каквом доличном стању. Радило се у ствари о принципу. Ја сам по свим друштвеним и моралним начелима имао права да своју имовину добијем натраг. Њена мала, тада већ поготово никаква вредност није била од значаја. Иако после свега ништа од њега није остало, наиме ништа што би служило сврси, он је био МОЈ. Он ми је припадао по неприкосновеном праву власништва.“²⁴⁴*

Вербализација нагомиланог бијеса кроз псовке омогућава да се дочара гротескна напетост књижевних ликова, уједно према

²⁴² Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*, стр . 158.

²⁴³ Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*, стр . 112

²⁴⁴ Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*, стр . 277.

Бахтиновом учењу у псовкама су садржана и оба пола промјене, ниско, приземно са плана тијела и тјелесног и високо са плана идеја. „Бем ти тај бурзалино, бем ја теби матер господску, да ти бем!“ – сасућуће у лице Арсенију један од демонстраната 27. марта. Пекић је и на другим мјестима у роману доследно у гротескном маниру употребом псовки снижавао статус бивших кућевласника. Арсеније псује самог себе, Мартиновићка такође, и себе и Арсенија: „*Каква мадам, мајку ли вам отимачку! Мадам у цицаној хаљини, мадам која једе с мене на уштан, мадам која ус.... самцима пере ус.... гаће! Арамије! Паликуће! Лопуже! Некрсти! Матер ли вам вашу!*“ Гротескно снижавање идеја постиже се поред псовки које допиру из карневалске гомиле и смијехом. Тако ће прво и последње Арсенијево интелектуално надахнуто обраћање демонстрантима бити пропраћено у почетку „смијехом“, „громким смијехом“ и „урнебесним смијехом“²⁴⁵.

Роман *Ходочашће Арсенија Његована*, у крајњем, можемо тумачити и као гротескно развијање утопијских визија главног и јединог психолошки потпуно развијеног јунака. Наиме његово стремљење за идеалним односом који би се успоставио између њега и његових кућа представља утопију. Та утопија бива неостварива јер се историја (слично је и у дјелима Миодрага Булатовића уосталом), појављује као сила која с времена на вријеме неумитно помијеша карте и укине дотад постигнути напредак. Сам Арсеније сусрешће се с тим дешавањем историје три пута у свом животу и увијек ће тај сусрет судбински одредити његов живот. Зло се појављује са оне стране одакле људи обично не очекују, на политичком таласу, који уједињује људе у „*руљу, фукару, светину*“.²⁴⁶ На овај начин посматран роман *Ходочашће Арсенија Његована* представља политичку

²⁴⁵ Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*, стр. 134.

²⁴⁶ Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*, стр. 106.

гротеску, гдје је политика титанска сила којом појединац не управља, већ која на стихијски начин усмјерава и мијења на боље или горе људске животе. За разлику од политичке гротеске Миодрага Булатовића, гдје је политичко у свијету израз себичне манипулације појединаца са најсветијим идеалима људског рода зарад остварења сопствене добити, Пекићева политичка гротеска представља одраз оних сила које откривају сву крхкост свијета у којем живимо и његову понорност. Гротескни механизам у овом Пекићевом роману, као и у роману *Како упокојити вампира* неминовно тјера на размишљање колико је човјек заправо немоћан у судару са политиком, као маском на лицу историје. Конрад Рутковски и Арсеније Његован су жртве историје и политике, мада на различит начин инструментализовани, што кореспондира са Пекићевим ставом да се *„историја понавља у општим, митским обрасцима, али да јој је прича увијек помало другачија“*.²⁴⁷ Слично као и Булатовић и Пекић је песимиста кад је у питању људска способност да се избори са временом и историјом.

3. Антиутопијска трилогија

Три Пекићева романа: *Беснило*, *Атлантида* и 1999 названа су антиутопијском трилогијом од стране књижевне критике, а писац их је у препознатљивом настојању да жанровски ближе одреди своја дјела именовано антрополошком трилогијом. Термин „антиутопијски“, односно „антиутопијска књижевност“ преузет је од енглеских књижевних критичара и односи се на она дјела која својим садржајем и претежном идејом снажно негирају *„постојеће или*

²⁴⁷ Јован Делић, „Пролегомена за Пекићеву поетику прозе“, у *Ноттаге Данилу Кишу*, зборник радова III Подгорица – Будва, 1997., стр. 55

потенцијално, реално или измишљено друштво или стање."²⁴⁸ То стање антиутопије супротно је друштву које почива на идеалним односима појединца и колектива, оним односима које ће Томас Мор, као кључна фигура ренесансе у Енглеској, видјети у политичком идеалу комунизма, националног образовања и слободне толеранције религије. Дјела дистопијског и утопијског карактера настала након Морове „Утопије“ у западној, англосаксонској књижевности била су веома честа, и по свој прилици је та енглеска књижевна традиција утицала и на Пекића, јер прије њега у српској књижевности готово да није постојало оваквих књижевних остварења. Уз то Пекићева антиутопијска трилогија везана је за још један типично острвски жанр, а то је жанр научне фантастике или СФ приче (*British science fiction genre* или *British science fiction novels*) који се такође изњедрио под окриљем утопијских спекулативно-филозофских погледа на свијет, историју и судбину човјечанства. *„Тачније, СФ у својим најбољим остварењима постаје par excellence антрополошка проза, па тако Пекић, без обзира на то што испробава један нови тренд, ипак не излази из општих жанровских координата свог романескног стваралаштва.*"²⁴⁹

Уосталом сама чињеница да су сва људска настојања да се макар која од осмишљених утопија реализује у неком тренутку била историјски неуспјешна дала је за право да се ова антиутопијска дјела наметну као у најмању руку равноправан антрополошки аспект у сагледавању проблема човјечанства. Отуда и Пекићево додатно жанровско одређене поменуте трилогије као „антрополошке“. Јер, и утопија и антиутопија сагледавају човјека са његове историјске и

²⁴⁸ Небојша Лазић, „Утопија и антиутопија као књижевни пројекат“, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 51, св. 1/2, 2003.

²⁴⁹ Ново Вуковић, „Научни песимизам“ и негативне утопије Борислава Пекића, Девета соба, Књижевни огледи, Филип Вишњић, Београд, 2001., стр. 255.

колективне стране. Свако следеће антиутопијско дјело представља стога нови доказ исправности рационалистичке критике. Тако посматрано и Пекић је *„имао иза себе специфичну литерарну грађевину на којој је требало дозидати још један спрат“*²⁵⁰ па се његова трилогија *„у једном специфично генетичком смислу може посматрати и као феномен енглеске књижевне традиције.“*²⁵¹ Пекићева трилогија би тако имала у својим књижевним темељима антиутопијска дјела Данијела Дефоа, Џонатана Свифта, Џорџа Орвела (*„Животињска фарма“*, *„1984“*...), Олдоса Хакслија (*„Врли нови свет“*), Х. Џ. Велса... Постоји и једна друга (анти)утопијска, континентална традиција, која своје коријене вуче још од утопијских виђења Франсоа Раблеа (*„Гаргангуа и Пантагруел“*, трећа књига), Томаса Кампанеле (*„Град сунце“*), Волтера (*„Кандид“*), која је присутна у Русоовим расправама (*„Расправа о пореклу и основама неједнакости међу људима“*) и Игоовим ставовима против социјалне неједнакости и акумулирања богатства. У ту традицију су, током 20. вијека, ушла дјела руских писаца дисидената, као савремене дистопије настале на критичкој реакцији писаца на совјетско друштво: Јевгенија Замјатина (*„Ми“*), Владимира Војновича (*„Москва 2042“*), Владимира Набокова (*„У знаку незаконито рођених“*) и *„једна од најстрашнијих досад написаних антиутопија: „Архипелаг Гулаг“ Александра Солжењичина“*.²⁵²

Истакли бисмо да је утопијски (као уосталом и дистопијски) поглед на свијет у суштини веома близак оном што савремена

²⁵⁰ Ново Вуковић, *„Научни песимизам“* и негативне утопије Борислава Пекића, Девета соба, Књижевни огледи, Филип Вишњић, Београд, 2001., стр. 252.

²⁵¹ Ново Вуковић, *„Научни песимизам“* и негативне утопије Борислава Пекића, Девета соба, Књижевни огледи, Филип Вишњић, Београд, 2001., стр. 252.

²⁵² Небојша Лазић, *„Утопија и антиутопија као књижевни пројекат“*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 51, св. 1/2, 2003.

вјеронаука именује терминима боготражитељства и богоборства. Ово истичемо из разлога што свака утопија има своје упориште у религиозном доживљају свијета, па је за хришћанску цивилизацију рајски врт Еден претеча свих утопија. Ако прихватамо да је рајски врт утопија, онда је пакао његова есхатолошка опозиција, али и гледано на плану књижевних идеја литерарна антиутопија. Зорица Ђерговић – Јоксимовић истиче да је „De civitas dei“ светог Августина као утопијски поглед на свијет претходила већ помињаном дјелу Томаса Мора. И не само то: иста ауторка упућује и на оне елементе утопијског који се могу пронаћи у српској књижевности средњег вијека, посебно апострофирајући поједине дјелове „Житија деспота Стефана Лазаревића“ гдје су дати „*прикази овоземаљског раја са јасним утопијским обележјима*“²⁵³. Утопијско у српској књижевности има коријене и у српској верзији романа о Александру Македонском. Много вјекова касније елементи утопијског појавиће се и у социјалистичким и комунистичким идејама Светозара Марковића (*Србија на истоку*), Ериха Коша (*Снег и лед*) и Добрице Ћосића (*Бајка*).

Но, још даље у позадини сваке утопије (а самим тим и антиутопије) налази се не само помињано Морово дјело већ и његов филозофски узор гдје архетипску, филозофско-спекулативну утопију уствари представља онај први дијалог Платонове „Државе“.

Утопијски (као и антиутопијски) поглед на свијет је заправо настојање да се из позиције филозофа да суд, не само о времену којем писац припада, већ и да се човјечанство сагледа из његове историјске – антрополошке перспективе. Јер и утопија и антиутопија су са филозофске позиције посматрано само замишљена стања друштва, односно установљени друштвени поредак. Но, литерарно

²⁵³ Зорица Ђерговић – Јоксимовић, „Европа број два: Нова српска утопија“, у *Словенска научна фантастика, Зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд 2007*, стр. 226.

сагледавање и вредновање људског трајања у историјској укупности, и на тако крупном плану, подразумијева неминовно дотицање оних вјечитих егзистенцијалних питања и потраге за одговорима на начин који подразумијева уважавање њихове нужне филозофске и религијске димензије.

Можда управо захваљујући намјери да истакне тај свој однос према укупности људског постојања, Пекић је антиутопијску трилогију *-Беснило, Атлантида, 1999* - називао антрополошком трилогијом, с тим да није пропустио прилику да сваком од три романа додијелу још ужу жанровску одредницу. *Беснило* је добило ознаку - жанр роман, *Атлантида* - епос и на крају *1999* - антрополошка повест. Пекићева склоност да свијет посматра на „антрополошки начин“ примјерена је у његовој прози и прије, као „*утопијско мишљење*“²⁵⁴ које се остварује кроз литерарно уобличен „*утопијски пројекат*“.²⁵⁵

Утопијско, односно дистопијско виђење свијета обично нагиње локализацији и тежи да се фокусира на прецизно омеђени простор, иако величина тог простора варира од књижевног до књижевног дјела. У почетку је утопијска тенденција била усмјерена ка стварању идеалних и уједно изолованих људских заједница, као што су градске или острвске, но двадесети вијек са феноменом глобализације донио је прекретницу и (анти)утопијски поглед упире се данас на цијелу планету. Чак и онда кад се (анти)утопија усредсредила на сасвим мали и изоловани дио планете њено значење је у функцији књижевне параболе. За нас је у свему битна чињеница да и утопија и

²⁵⁴ Јасмина Лукић, „Утопијски пројекти у романима Борислава Пекића“, Српска фантастика, Натрприродно и нестварно у српској књижевности, САНУ, Београд, 1989., стр . 588.

²⁵⁵ Јасмина Лукић, „Утопијски пројекти у романима Борислава Пекића“, Српска фантастика, Натрприродно и нестварно у српској књижевности, САНУ, Београд, 1989., стр . 588.

антиутопија представљају оно мишљење које „покушава да разори постојећи поредак ствари“²⁵⁶ и које „опет сугерише на то да и најмрачније антиутопије такође могу једнога дана постати стварност“²⁵⁷. Антиутопија тако сагледана постаје значењски блиска гротескном, на плану виђења и доживљаја свијета као несавршеног, понорног и сатанског, као „покушај да се обузда демонско у свету“²⁵⁸ јер се оно што израња из понора може реализовати и без присуства виших и натприродних сила само уз присуство човјека. Управо стога Пекић ће на почетку „Беснило“ у прве двије реченице ијавити следеће: „Догађаји у књизи су фиктивни. Реална је само њихова могућност.“²⁵⁹

а) Беснило

Беснило је роман који се без дилеме уклапа у жанровске оквире антиутопије. Радња се реализује на релативно одређеном простору и у тачно одређеном времену, дајући тако својеврстан привид есхатолошке перспективе. Описана катастрофа изазвана је мутираним вирусом којем се савремена медицина не може супротставити. Иако ограниченог карактера, пријети цијелом човјечанству. У први план непланирано избија судбина људске врсте која зависи од сопствених научних сазнања. Роман *Беснило* иако писан у маниру СФ приче, садржи у себи и типичне особине гротескно уобличеног дјела. Тако у овом роману налазимо спроведене све препознатљиве поступке гротескног снижавања са плана идеја на тјелесно материјално начело оличене у: болести, карневализацији,

²⁵⁶ Небојша Лазић, „Утопија и антиутопија као књижевни пројекат“, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 51, св. 1/2, 2003.

²⁵⁷ Небојша Лазић, „Утопија и антиутопија као књижевни пројекат“, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 51, св. 1/2, 2003.

²⁵⁸ Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, Светови, Нови Сад, 2002., стр . 263.

²⁵⁹ Борислав Пекић, *Беснило*, Соларис, Нови Сад, 2002., стр . 7.

мотивима звијери, надљуди, захватању простора и времена, структурирању наративних цјелина... Зараза мутираним вирусом на лондонском аеродрому затећи ће неспремно друштво уљуљкано у мит о сопственој супериорности над материјом. Вирус којег је створила природа, а модификовао човјек, у својој жељи да загосподари свим тајнама постојања, ће врло брзо срушити тај мит, претварајући простор аеродрома у карантин, а затим у болницу, потом бојиште и на крају у огромно губилиште. Посредством дејства мутираног вируса, на који је престало дејство савремених и познатих медикамената, људи мијењају у потпуности своје понашање. Једни од њих, они заражени, постају, у духу гротескног механизма, животиње, а други, који још увијек покушавају да побјегну од вируса, таоци нагона за преживљавање. Апокалиптична визија краја свијета израња на начин који онеспокојава, јер у њему не постоји ништа од оног што је човјечанство у сопственом миту о људској посебности градило кроз читаву своју историју. Иако Пекић цитатима, називима својих јунака, и на друге начине потенцира паралелу са библијским Армагедоном, вирус и људи су се потрудили да укину сваку сличност са могућим крајем заснованим на историјском подношењу рачуна самом творцу. Уколико би се остварио овај Пекићев литерарни сценарио о крају свијета, признаницу о измиреним историјским и цивилизацијским обавезама не би имао ко да изда нити би пак било неког да ту исту признаницу затражи. *Беснило* је заправо најефектнија литерарна деконструкција мита о страшном суду. Ипак, Пекићеве апокалиптичне сцене ништа мање не узнемиравају приказаним насиљем. Ту је и пародирана звијер, која ће наговјестити сами крај, као и јунак који ће тек именом и исказаном намјером упућивати на пишчеву жељу да својој причи да препознатљиве библијске оквире.

Гротескне паралеле између овог, и друга два романа антиутопијске трилогије, и романа Миодрага Булатовића су бројне и препознате од стране књижевне критике. *„Пекићев разарајући песимизам једино би могао да се пореди с оним у романима Миодрага Булатовића“*.²⁶⁰ И заиста је тешко одупријети се и не довести у везу Булатовићеву визију митске звијери, куну *Gullo Gullo* у везу са Пекићевим псом Шарон, чија ће чељуст постати симболом рабидо вируса. Али, разлике између Булатовићевог наслеђеног и, што је још важније, нереализованог краја свијета и катастрофе која погађа Хитроу као симболичко срце једне цивилизације сасвим су очите. Булатовић види крај свијета као политичко лудило које ће укинути на један ироничан начин све разлике међу људима претворивши их у општи хаос и лакрдију, гдје ће терор постати доминанта. Пекићев Армагедон не оставља ништа од свијета и човјека, јер деградација људске личности изазвана вирусом повлачи за собом и уништење материјалног свијета, односно барем оног његовог дијела који је настао као резултат људског труда. Јер, у својој поетској визији, Пекић види на свим грађевинама које је човјек саградио, на свим механизмима које је осмислио својом маштом, утиснут онај печат људске личности који их чини несавршеним и уједно недостојним да надживе творца. И не случајно смрт хиљада људи завршава и смрћу аеродрома Хитроу, а тај умањени и ограничени крај свијета литерарно ће успјети да преживе само једна звијер, један човјек и једна књига. Остало ће, као и на претпостављеном и најављеном страшном суду, бити предато огњу, јер смрт је за гротескно начело природно стање ствари и услов да би се свијет могао вратити у своју нормалу. Пекић посматра кроз гротескну визуру подједнако и људе и машине, прве свдећи на функције, нпр: *„У том браку био је и*

²⁶⁰ Небојша Лазић, „Утопија и антиутопија као књижевни пројекат“, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 51, св. 1/2, 2003., стр . 287.

изгледа и господин Макропулос тек комад породичног пртљага. Похабани кожни кофер, у коме се држе углавном излишне ствари."²⁶¹, а другима дајући функционалне особине живих бића: *„Авион је северни вук, с чије се шиљате њушке цеди пена“*.²⁶² Зашто је писац посегнуо за овим и оваквим уобличињем јунака и зашто је то истакао у напомени на самом почетку романа постоји неколико озбиљних разлога условљених фабулом романа. Болест која се шири претицала је и самог писца укидајући му могућност да се појединим јунацима накнадно врати и шире развије њихову психологију, без обзира на чињеницу да су многи од њих, као рецимо лик хипохондра - госпође Макропулос са самог почетка романа, заиста пуно обећавали. Бјеснило је иронично било брже, чега је Пекић итекако био свјестан и зато одредница да су: *„извесна факта прилагођена захтевима Приче, а Прича, опет, традиционалним „Правилима игре“ овог паралитерарног жанра.“*

Аеродром Хитроу иако модерна грађевина чијој структури ће бити посвећене многе странице романа, литерарно је, опет у духу гротескног начела, представљен веома налик једном великом, средњевјековном, градском тргу на који упућује и скица приложена уз рукопис Даниела Леверквина. Пекић се у својим описима потрудио да читаоцима приближи чињеницу да та грађевина, осим освијетљених и застакљених просторија, терминала, екрана, паноа, табли и других елемената модерне архитектуре, почива и на трошном, у гротескном маниру описаном систему мрачних одаја, неосвијетљених канала, тунела које прекривају *„баруштине, жућкасте, зејтињавомасне боје, по којој су пливале људске фекалије, прекривене скрамом, од бледог иња“*²⁶³ још више појачавајући

²⁶¹ Борислав Пекић, *Беснило*, Соларис, Нови Сад, 2002., стр . 56.

²⁶² Борислав Пекић, *Беснило*, Соларис, Нови Сад, 2002., стр . 45.

²⁶³ Борислав Пекић, *Беснило*, Соларис, Нови Сад, 2002., стр . 36.

сличност са представом о градском средњевјековном тргу, што на један чудан и отуђен начин савремени аеродроми данас и представљају. Хитроу, као и сваки трг, живи свој уобичајени вашарски живот на начин да га испуњава шаролика гомила путника веома налик карневалској. Но тај уобичајени и устаљени живот трга биће укинут кад на аеродром слети авион са првим зараженим путницима. До тада ће на њему владати, да се опет позовемо на Бахтинове ставове о гротескном, утврђена хијерархија и неписана вашарска правила, која ће са првим зараженим путницима бити укинута. Али сукцесивно искључивање појединих мање важних социјалних елемената у хијерархијском низу, уз истовремено укидање добрих обичаја и увођење забрана, за резултат ће имати не довођење ствари у ред, већ анархију. Моћ и власт као њена сјенка постепено ће са плана идеја, дакле реда и поретка прелазити на страну страсти, нагона и стихија. Борислав Пекић ће тако доследно спровести један гротескни поступак превођења идеје поретка на материјално-тјелесни облик, кроз *„силовито кретање ... према апсолутноме доле“*.²⁶⁴ У односу на политичко – криминални трг Миодрага Булатовића код Пекића се примјећује одсуство оне црнохуморне разиграности књижевних јунака и рационални песимизам, што се може објаснити и потенцирањем космичког страха којег код Булатовића готово да нема. Јер, у оба анализирана романа Миодрага Булатовића зло је социјални феномен који се обрушава на појединца. Са друге стране потенцирање страха од болести, у овом случају страха од бјеснила, само је једно од лица испољавања исконског космичког страха и са њиме је повезан *„систем есхатолошких слика и мистичних представа“*²⁶⁵, а зло је пријетња не

²⁶⁴ Михаил Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Нолит, Београд, 1978., стр . 420.

²⁶⁵ Михаил Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Нолит, Београд, 1978., стр . 356.

више појединцу него цијелом колективу. Но, смрт у духу гротескног начела, без обзира да ли је изазвана космичким или друштвеним стихијама и у једном и у другом случају означава тачку кад се дозвољава историјска критика, преиспитивање и тражење грешке. Зато је рецимо код Булатовића, у роману *Људи са четири прста*, крајње понирање и тренутак открочења убиство Маћара Колара, „на највећем вашаришту западноевропске сиротиње“, како ће писац назвати велики ауто – отпад гдје се обавила сурова егзекуција и черечење леша. Трг се тако претвара од реалног мјеста у стварном свијету у својеврсну визију пакла. Мотив пакла наравно треба схватити као дио антиутопијског амбијента с тим да морамо имати на уму следеће: *„Као што свака утопија може налазити свој ослонац у хришћанској представи о рају, тако и антиутопија рачуна са архетипом пакла. Представа о паклу повезана је са још два хришћанска мита: то је мит о страшном, последњем суду, и апокалипса, односно мит о дефинитивном крају овог грешног свијета који изазива божански гњев и нестаје, али га зато замјењује нови, безгрешан, сјајан и праведан, који ће донијети рај на земљу.“*²⁶⁶ Код Пекића ће аеродром временом бити претворен управо у такву (анти)утопијску визију пакла као судилишта, којем неће недостајати ни описа жртава, ни очаја, ни огња, крика, ватре, садржаја људске унутрашњости, тјелесних течности и свега онога што је Бахтин препознао и описао као типичне елементе гротескне структуре. Али, можда и најважније од свега је да ће управо гротескни механизам који опстојава на оваквим структурним елементима романа *Беснило* омогућити писцу да заокружи своју критику људске заједнице. Пакао је уједно и само средиште царства гротескног канона, наративни простор који омогућава да се ослободе сви литерарни потенцијали

²⁶⁶ Јован Делић, *Хазарска призма*, Београд – Титоград – Г. Милановац, 1991. стр. 291.

како писца тако и читаоца. Јер не заборавимо да је пакао „она чворишна тачка у којој се укрштају основне магистрале тога система – карневал, гозба, туче и батинања, псовке и клетве.“²⁶⁷

Идеји космичког страха од болести Пекић је подредио и наслове поглавља свог романа, на начин да прате напредовање епидемије: Пролог -Рхабидовирус, стадијум први – Инкубација, стадијум други – Продрома, да би задње поглавље Епилог опет садржавало одредницу Инкубација. Уједно писац је на тај начин означио не само медицинском терминологијом фазе болести већ и одредио приповједачке цјелине које повезују слични и функционално блиски описи. У прологу ћемо сазнати основне информације о вирусу бјеснила и начину на који је мутирао, заправо опет ће то бити Пекићево гротескно сагледавање свијета у којем живимо из филозофске, односно космичке перспективе, дакле са плана високих идеја и начела. Али, најављена дискрепанца перспектива људског и свијета елементарних облика живота отвара и прву пукотину кроз коју је могуће сагледати понорност свега оног на чему наша цивилизација гради лажни осјећај сигурности. Вирусу ће у прологу, иако припада свијету елементарних животних облика, бити литерарно придружена идеја о постојању, трајању и посједовању, идеја коју налазимо и у свим осталим Пекићевим дјелима. Уједно ће се успоставити и својеврсна поетска аналогија између човјечанства и болести виђених у оба случаја као стање настало на дOMETИМА небројених генерација. *„Био је чудо природе, чије је порекло обавијено мистеријом, као и порекло свих чуда. Али му је дело било изнад сумње и изван наде. Пустошио је своју родну средину с*

²⁶⁷ Михаил Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Нолит, Београд, 1978., стр . 402.

*подмуклом, свирепом, болесном безобзирношћу, с којом човек злоупотребљава и разара своју“.*²⁶⁸

Али превођење са космичког плана у човјечији свијет Пекић не спроводи директно. Да би се материјализовала идеја прво мора да прође и тако испоштује онај метафизички оквир који је човјечанство себи поставило као прозор ка преегзистенцијалном и надвременом, јер човјечанство, као и вирус, има своја ограничења, простор и вријеме. Тај простор је у роману идентичан оном који је од стране најсветије људске књиге означен као простор велике, одсудне и последње битке између добра и зла. Из јудејског краја, из пустиње Мегидо – митског Армагедона – изаћи ће сјенка која ће узети *„облик вука или пса, с чије чељусту се цеди пена“* и додали бисмо биће то иницијално гротескно уобличење идеје космичког страха од болести. Библијски контекст, у који је овај страх смјештен, уједно је наставак Пекићеве полемике са хришћанским митом, која је обиљежила његово дјело. Ипак, позивање на библијске мотиве апокалипсе, звијери, и других бројних и препознатих хришћанских мотива, без обзира на пишчев однос према хришћанској религији апсолутно је у алегоријској функцији гротескног механизма који читаоца треба да побуди на морално вредновање. Јер: *„Пекић је у првом реду моралист“*²⁶⁹ који и онда кад *„...показујући да свет неће бити спасен, ...потврђује да су хришћанске вредности могуће“*.²⁷⁰ Пекићева полемика са хришћанством упућује на сличне литерарне намјере које су уочљиве и код Булатовића, с том разликом да је Булатовићев монолог са хришћанством одбрана, уосталом као што је и његов

²⁶⁸ Борислав Пекић, *Беснило*, Соларис, Нови Сад, 2002., стр . 13.

²⁶⁹ Јасмина Ахметагић, *Антропонеја, Библијски подтекст у Пекићевој прози*, Драслар, Београд, 2006., стр. 142.

²⁷⁰ Јасмина Ахметагић, *Антропонеја, Библијски подтекст у Пекићевој прози*, Драслар, Београд, 2006. год, стр. 143.

поетизовани Христос адвокат, палој човјековој природи и цијелом човјечанству.

Од тренутка кад пас зарази своју прву жртву почиње и гротескна представа гдје се, супротно сваком позоришном правилу, број глумаца смањује како се радња приближава крају. Прва ће платити животом калуђерица на чијем ће лицу мутирани вирус бјеснила као маске промијенити клиничке слике неколико других болести, од фобије од летења, преко епилепсије, маларије до тропске грознице. Али, вријеме је да се запитамо зашто је Пекић изабрао баш бјеснило за лајт – мотив овог романа? Шта је то код ове релативно маргиналне инфекције, која је у данашњем времену готово побиеђена и у најудаљенијим екосистемима, што је инспирисало писца да се управо одлучи за вирус бјеснила? Одговора је наравно пуно, могли би рећи да је то зато што је бјеснило заслужно и за само име читавог свијета вируса (јер ријеч вирус потиче од латинског израза за ону врсту отрова, за који се сматрало да је присутан у плувачки бијесног пса), и зато што је познато људима и описано још од давнина, између осталог и зато јер се пишчева имагинација насумично определијелила да то буде овај вирус. Разлози су међутим потпуно другачији: бјеснило је једна од ријетких, ако не и једина инфективна болест која уништава човјеково здравље мијењајући притом на драматичан начин и његову психу, да у њему буди све анимално, нагонско и агресивно, она патолошка стања која карактеришу понашање звијери: пса и вука. Обољели почињу да гризу, лају и завијају, плаше се свјетлости и воде. Бјеснило је тако схваћено више од обичне болести, рецимо од куге, грипа, грознице... Лајт-мотив бјеснила Пекић је искористио да би приказао по својој природи гротескну промјену квалитета у садржају људске личности. Иако је последњим реченицама у роману успоставио наративне везе

између свог романа и Камијевог романа „Куга“²⁷¹, Пекић је очито имао на уму да је његова приповијест о болести издигнута не само на једну хришћанску метафизичку раван, гдје се болест доживљава као казна, већ у болести види моћни катализатор промјене људског садржаја. На овај начин схваћено Пекићево *Беснило* је филозофска проза, заснована не толико на рационалном, колико бивајући онтолошки аргумент у вјечитом доказивању божјег присуства у свијету. Промјенама у садржају људске личности и потенцирањем лудила као гротескне манифестације у функцији снижавања на материјално - тјелесно начело, поетски ефекат заразе уједно превазилази уобичајени ниво страха од смрти. На егзистенцијалном плану напоредо почиње да егзистира ништа мањи страх од губитка душевног здравља, јер људски страх од смрти по интезитету једино може да превазиђе страх од разарања, губитка и смрти личности. На тај начин је роман *Беснило* жанровски близак и психолошким хорор романима.

Пекић у роману постепено развија идеју о вирусу као константи и мјери свих дешавања. Играјући се временским плановима, мијешајући литерарно данас и јуче, овдје и тамо - вирус и информације везане за његово присуство, појављују се и тамо гдје их нијесмо очекивали. Документаризам *Беснила*, као Пекићева препознатљива и у другим дјелима већ коришћена литерарна стратегија, заснован је на детаљним пописима историјске грађе о појављивању вирусне инфекције. Читаоци тако имају прилику да се

²⁷¹ „Јер знам, као и Ками, оно што весела руља није знала, и што се у књигама може наћи – да бацил куге никада не умире и никад не нестаје, да може десетинама година да спава, у намештају и у рубљу, да стрпљиво чека по собама, подрумима, сандуцима, марамицама и старим хартијама, и да ће, можебити, доћи дан, кад ће, на несрећу људи и њима на поуку, куга поново пробудити своје пацове и послати их да угину и неком срећном граду“.-Борислав Пекић, *Беснило*, Соларис, Нови Сад, 2002., стр . 532.

информишу о бјеснилу²⁷² још од античких времена до тренутка када је уведен карантин на аеродрому Хитроу, али и са медицинске стране²⁷³, тако што је описана детаљна структура rhabidovirusa, начин преношења, ток болести и њен исход. Пекић у документовању чак неће пропустити да наведе и законодавноправну грађу којом је друштво регулисало борбу са овом болешћу. Но, тек при суочавању са чињеницом да за овај мутирани вирус не постоји одговарајући одговор, ни медицински, ни санитарни, па ни неки други који би био правно, и са становишта људске савјести, оправдан, потрага за ефикасним лијеком постаје више од обичне трке са временом.

Карантин, као једини морално прихватљив одговор, на незауостављиви вирус постаје симболички простор који ће објединити, не само људе који се у њему налазе, већ и оне који са споља покушавају да им помогну. И више од тога, карантин постаје литерарно *„...општа прича на чијој позадини се одвијају остале, истрага поводом убиства у паркиралишту, трагање за манијаком који напада девојчице, и наравно, манијаково трагање за девојчицама, прича о Русима и Енглезима у ВИП салону, моја и твоја прича...“*²⁷⁴ У карантину ће се, као у *„идеалном оквиру за драму“*, како ће забиљежити у свом дневнику један од јунака романа – Данијел Леверквин, писац и хроничар епидемије – *„ислустровати положај врсте“*.²⁷⁵ Али, врсту, и оно што Леверквин покушава да опише, је тешко свести на просту једначину, јер је сваки човјек заточен у карантину прича за себе. Има међу њима људи чија је свијест већ у мањој или већој мјери помјерена, било да је фанатизована, било да се ради о патолошким стањима изазваним

²⁷² Борислав Пекић, *Беснило*, Соларис, Нови Сад, 2002., стр . 178

²⁷³ Борислав Пекић, *Беснило*, Соларис, Нови Сад, 2002., стр . 188

²⁷⁴ Борислав Пекић, *Беснило*, Соларис, Нови Сад, 2002., стр . 212.

²⁷⁵ Борислав Пекић, *Беснило*, Соларис, Нови Сад, 2002., стр . 212.

психичким проблемима. Слично као код Булатовића и на Пекићевом аеродрому се налазе терористи, који припремају сопствени злочин.

Но, много битнији лик за разумијевање романа од ликова фанатика - терориста (који ће и сами постати жртве вируса) јесте Габријел. Његова онирична виђења сопствене улоге као месијанске обиљежиће сва семантичка поља романа првенствено захваљујући томе што је он једини преживјели свједок трагедије. Тумачења овог лика полазила су и полазе од сличности са библијским мотивом арханђела Гаврила, који се јавља као благи вјесник судбинских догађаја. Управо захваљујући мотиву Габријела (који је доминантан међу осталим библијским мотивима које писац пародира) од стране појединих критичара цијела антиутопијска трилогија била је називана и „апокалиптичним јеванђељима“²⁷⁶ док је у његовом лудилу препознат типични гротескни механизам. Јер: „Померање са здраворазумског на раван лудила повлачи за собом и превредновање категорије стварносног“.²⁷⁷ Но Габријелово лудило - *dementia precox* је заправо маска, штит који ће омогућити да преживи. Појављивање анђела уједно представља, не само најаву доласка творца, већ и његово присуство јер се Логос јављао свијету у лику Анђела Господњег, припремајући тако човјечанство за реалност оваплоћења. На плану добра и зла, Габријел и Шарон оличавају сукоб милости и звијери. Јер, Габријел представља савјест и покајање свијета:

„Јер грешио је делом.

Грешио језиком.

Грешио у души.

²⁷⁶ Петар Пијановић, *Поетика романа Борислава Пекића*, Београд, Титоград, 1991.

²⁷⁷ Петар Пијановић, *Поетика романа Борислава Пекића*, Београд, Титоград, 1991.стр. 237.

Грешно је као и цео град.

*Цео свет*²⁷⁸ - који је иронично заборавио да је грешан. Габријелова надмоћ у односу на остале јунаке огледа се и у чињеници да је он у сопственом на ониризму заснованом доживљају бесмртан. Његова сјећања односе се на времена куге и обрачун са „*великим црним псом*“²⁷⁹ па тако та битка не само да нема коначног побједника већ добија есхатолошки карактер. Стога Габријел и није класични јунак од крви и меса нити је његова логика разумљива људским промишљањем, подједнако као што се под симболиком црног пса крије типично хришћанско виђење демона. Ова два лика заправо су гротескне маске. Јер источно хришћанство, за разлику од западног, одувijek је демоне и искушења која од њих долазе представљало у лику пса, с тим да је његова црна боја знак човјекове посједнутости. Али, с Габријелом се не исцрпљује попис Пекићевих алузија на библијске теме. Имена четири љекара заправо се поклапају са именима четворице јеванђелиста: Луке (Luke), Јована (Johnatan), Матеја (Mattew) и Марка (Cogo Marc). *„Поседујући имена четворице јеванђелиста, носиоца благовести, ови ликови надрастају своје првобитне функције у равни фабуле романа, и тиме шире фантастичну призму око своје улоге, нудећи тако читаоцу интер - и мета - рецепцијски код, који се (за неке) читаоце разоткрива на крају дела“*.²⁸⁰ И име писца Данијела Леверквина, хроничара епидемије кореспондира са именом библијског пророка Данила, који је као и сви пророци наговјештавао Христов долазак, али још више њему припада, у гротескно организованој структури романа, мјесто карневалског евидентичара, лика којег се не би лишио нити иједан

²⁷⁸ Борислав Пекић, *Беснило*, Соларис, Нови Сад, 2002., стр . 241.

²⁷⁹ Борислав Пекић, *Беснило*, Соларис, Нови Сад, 2002., стр . 243.

²⁸⁰ Драгана Бошковић, „Фантастика у роману Беснило Борислава Пекића“, Културни херој, цитирано према <http://kulturniheroj.com/?p=2880>, од 10.10.2015.

карневал мајстор. Јер сваки карневал, па и овај на лондонском аеродрому, има свог краља и краљицу, свог тужиоца, записничара и свог крња, односно јунака којем ће бити суђено. А крњо или главни кривац за сав ужас који ће задесити аеродром је доктор Либерман (Lieberman) и његов сан да направи надљудску расу. Покушаји да се човјечанству предају у руке оне привилегије које су резервисане само за творца материјалног свијета изазваће урушавање човјечанства. Доктор Либерман, или у преводу са енглеског на српски, „слободни човјек“ је такође само јунак чијем имену је претходила Пекићева гротескна игра са значењским језгрима оних ријечи које су означене свјетионицима људског хуманизма. Иронично, доктор Либерман ће укинути сваку слободу избора па и свог сопственог. Овдје се морамо осврнути на још једно, истина спољашње, али такође гротескно, обиљежје овог романа, које се односи на доктора Либермана, али и на још неке друге јунаке (Габријела и Леверквина...). Ради се наиме о чињеници да они као маске мијењају имена, доктор Либерман је тако и Зигфрид Стадлер и Фредерик Лохман, а Габријел – Тезеј и Гудвин (гудвин или добра побједа, односно побједа добра) – што је опет карневалски манир, поготово јер се карневалу којем се суди обавезно додјељује име које је у корелацији са његовим гријехом. А гријех доктора Либермана најпрецизније је описан у његовом сопственом признању, да жели да надмаши самог творца, односно у намјери да жели „НАПРАВИТИ НОВОГ ЧОВЕКА“. Али каквог? Оног који ће бити надређен свему постојећем и створеном... Тај нови човјек биће створен поступком вјештачке рекомбинације људске днк. У измаштаним визијама доктора Либермана он и јесте супериоран, али је свакако његова литерарана једначина од које је сачињен типично гротескна: *Човек+кактус-мислио је. Човек+вук. Човек+кобац. Човек+шкорпија. Човек +шкорпија+кактус+вук+кобац+ајкула.*

*Летећа амфибија са отровном интелигенцијом и телом у бодљама.*²⁸¹

Гротескна хибридизација је такође још једна од бројних копчи које спајају Булатовићеву и Пекићеву прозу. Ипак, код Миодрага Булатовићева хибридно се најчешће уобличава кроз механичко-органска хибридна тијела. Рјеђи су случајеви гдје се људско, и уопште животињско, комбинује са биљним, а најређе Булатовић спаја дјелове људског са дјеловима животињских тијела. Иако у роману *Gullo Gullo* постоји визија о хумано-вегетабилним хибридима који ће наслиједити свијет писац је није разрадио и она је остала само као још једна од утопијских идеја. Код Пекића не остаје ништа недоречено, јер Либерманова машта нема границе, он је могао да замисли „*сној генетичких особина алигатора и дуванске биљке*“²⁸², али и хибридизацију која би обухватила човјека и вирус, творевину „*која би имала форму човека, а природу вируса, виталност вируса и интелигенцију човека*“.²⁸³ Управо та неприродна симбиоза довела је до трагичних догађаја и ту је садржана кривица доктора Либермана, јер се у њему спајају сви они аспекти који од овог дјела чине менипску сатиру, поготово имајући у виду да елемената менипске сатире у роману *Беснило* има свуда гдје се мијешају елементи: „*фантастике, симболике, (...) мистичко - религиозног (...) са екстремним и грубим*“²⁸⁴, укључујући и ненормална стања свијести као што су: лудило, маштање, онирични доживљаји... Заправо Либерманов вирус бјеснила је средство да се убере плод са дрвета живота које рађа плодове бесмртности и повлачи библијску казну поновног изгнања из раја: „*И рече Господ Бог: Ето, човјек поста као*

²⁸¹ Борислав Пекић, *Беснило*, Соларис, Нови Сад, 2002., стр . 359.

²⁸² Борислав Пекић, *Беснило*, Соларис, Нови Сад, 2002., стр . 359.

²⁸³ Борислав Пекић, *Беснило*, Соларис, Нови Сад, 2002., стр . 361.

²⁸⁴ Бојан Јовић, *Рађање жанра, Почеци српске научно - фантастичне књижевности*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2006, стр . 21.

један од нас знајући шта је добро шта ли зло; али сада да не пружи руку своју и узбере и с дрвета од живота, и окуси, те до вијека живи."²⁸⁵ Апокалиптична сцена у којој два љекара, мушко и женско, доктор John Hamilton и доктор Coro Marc Deveroux отпочињу свој епски окршај, опијени лудилом натчовјека и потпуно наги, једна је од последњих алузија на библијске теме, односно на прародитеље, Адама и Еву.

Ако је гријех почињен далеко од очију јавности у јудејској пустињи казна је јавна, права карневалска, и изриче се огњем и пламеном. Спалимо кривца - узвикнуће генерали и политичари згрожени над ужасом Хитроуа, јер ватра је та која прочишћава и без ње гротескна представа не може да се оконча, поготово јер сваки карневал има свој „хад“ који по Бахтину узима на себе различите маске и који неизоставно на крају карневала „*бива спаљиван пред градском већницом*“.²⁸⁶

б) 1999 и Атлантида

Ова два романа Борислава Пекића представљају типичне форме антиутопије, с тим да њихова сродна (да не кажемо готово истовјетна), тематика показује уједно већу блискост два романа у односу на роман *Беснило*. У њима је писац знатно ближи и правом научно-фантастичном роману, поготово имајући у виду чињеницу да је и у *1999* и у *Атлантиди* описана фантастична, премда могућа будућност човјечанства. Избор тема, филозофских питања која су у роману проблематизована, као и наративно довођење у везу са спорним дешавањима из људске прошлости направило је и од ова два

²⁸⁵ Постање, 3, 22.

²⁸⁶ Михаил Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Нолит, Београд, 1978., стр . 410.

дјела полемично-спекулативну прозу. Уз то, дјела обилују елементима који се непорециво могу тумачити по својој природи као менипски, гротескни и религиозни елементи у структури ових романа.

Роман *1999* је, слично свом претходнику, роману *Беснило* прича о апокалиптичном крају. Али тим крајем је обухваћено цјелокупно човјечанство, и не ради се више о изолованом случају. На тај начин Пекић укида једну од најбитнијих литерарних антиутопијских одредница – локализацију, јер се апокалипса врсте простире до последњег сантиметра простора који људска врста настањује. На том проблематизовању опстанка као најбитније теме романа настаје и његова филозофска перспектива. Ипак, глобализација перспективе остварује се и у начину на који се третира вријеме, јер познати пишчев доживљај времена и историје, који је цикличног карактера, бива потенциран како фабуларним низом тако и удаљавањем радње од познате стварности. Поетске антиутопијске везе *1999* и Орвелове „1984“ уочљиве су већ у самом наслову Пекићевог романа, па није случајно да је од стране критике виђен као дјело настало на антиутопијској традицији Олдоса Хакслија - *Врли нови свијет* и Реја Бредберија - *Фаренхајт 451*, као најпознатијих антиутопија у савременој књижевности. Поред већ наведене прозе, *1999* се доводи у ближу везу и са дјелима Свифта, Велса и других антиутописта: Бредберија, Солжењицина, Симака, Асимова... Пекић се потрудио да и сам директно упути читаоца на те везе, роман је тако посвећен успомени на Џорџа Орвела, а поглавља редом: Златан крај -Реју Бредберију, Нови Јерусалим – Александру Солжењицину, Последњи човек на свету – Клифорду Симаку, Блага вест – Исаку Асимову, Дан шести – Олдосу Хакслију.

Наслов романа упућује и на асоцијативне везе према пророчким и религиозним текстовима, какви су у првом реду Нострадамусова пророчанства и Библија, нарочито ако имамо у виду да су наслови поглавља прецизније дефинисани, не само помињањом посветом одређеним Пекићевим жанровским претходницима, већ и цитатима из Старог и Новог завјета. Пекић у 1999 развија причу о крају човјечанства, који долази не само као могућност, већ и као најављивана неминовност, али парадокслано на начин да се човјечанство опет као феникс рађа из сопственог пепела. Но, свако ново човјечанство као да је све даље од претпостављеног идеала првог човјечанства које је и само било несавршено, чим није нашло начина да сачува само себе. Не заборавимо да је Пекић, у једном коментару поводом овог романа, изјавио да он не види наду на крају нити једног од ових рециклираних људских покушаја, а исту тврдњу је на различите начине понављао и у самом дјелу: *„Сва човечанства после првог била су експериментална. Сви људи после првих мутанти.“*²⁸⁷ Оваква пишчева идеја, о цивилизацији која сама укида своје постојање, на начин да нужно, драматично и неминовно мијења квалитет своје суштине, асоцира на романтичарске идеје. *„Људи хиљадудеветстодевдесетдевете држали су да ништа не може остати добро ако не постане вештачко, ништа лепо ако није лажно“*.²⁸⁸ Јер поетски доживљај човјечанства које је природу прогнало не само из себе, већ и из свог окружења је развијање Шилерове идеје о наивном и сентименталном, с тим што бисмо нагласили да је визија роботизованог и механизованог свијета корак ка поништавању и саме сентименталности. Ако је романтичарски идеал био далек, и недостижан, али ипак увијек пред очима у сачуваном сјећању на античког човјека, онда је савремено

²⁸⁷ Борислав Пекић, 1999, Соларис, Нови Сад, 2006. стр . 180.

²⁸⁸ Борислав Пекић, 1999, Соларис, Нови Сад, 2006. стр . 19.

човјечанство као идеал у свијету робота, по природи ствари, негација било какве идеје водиље која би представљала излаз из зачараног круга понављајућих грешака. Након етапа наивног и сентименталног, као неминовних фаза у развоју људског односа према свијету и првенствено према себи, усудили бисмо се да овакав поглед на стварност назовемо рециклирајућим. Наравно да ово кажемо посебно имајући у виду, да упркос чињеници да је човјечанство осуђено да понавља грешке, оно никад заиста и не добија шансу да се врати на само извориште и на свој природни почетак. Напокон, Пекићев исказани песимизам није и једина веза према романтичарском наслеђу, већ ту видимо и његово настојање да преовлађујуће душевне садржаје прелије у оно што бисмо назвали апокалиптичним пејзажом 1999 - те. Стога у таквој визији свијета, неминовно помјереној према СФ жанру, иронија, пародија и гротеска су незаобилазна стилска средства. Пекићева кртица се тако јавља не само као литерарна веза са већ поменутиим дјелом, већ и као гротескни симбол порушене, понижене и убијене природе. Јер кртица је *„опис последње човјекове споне са природом, последњег сведока и пророка велике катастрофе“*.²⁸⁹ Кртица је вишезначан симбол (као уосталом што је и већина гротескних симбола) и представља сама по себи биће које је лишено очију, осуђено на мрак, и које је самим тим осуђено на веома редукован доживљај свијета. Истовремено кртица је биће које ће на страницама овог Пекићевог романа проговорити и саопштити да посједује знања и сјећања старија од човјека и човјечанства. Као литерарни свједок кртица је пародирани Хронос, једини прави господар времена, јер она памти свијет, бића и дешавања од прије 150 милиона година, а слично овом античком божанству и Пекићева кртица ће изјавити да је њена мајка земља (*„Ко те је родио? –*

²⁸⁹ Лидија Мустеданагић, *Гротескни бревијар Борислава Пекића*, Стилос, Нови Сад, 2002. стр . 185.

Земља."²⁹⁰). Њено појављивање на почетку приповијести о првом човјечанству биће у функцији да најави његов крај за који су кртице знале да долази прије од људи. Осим кртица у том човјечанству готово да не постоји других животиња, осим пацова (опет гротескног животињског симбола) и мртвог пса. Па и такво редуковано животињско царство, као уосталом и биљно које је сведено на визију ни почему посебне падине која се завршава потоком, биће од поглавља до поглавља све више гротескно унижавано. Од кртице која је била, иако гротескно представљена, ипак, створ којег је обликовала природа да буде: *„кључе замршене црне, прашином посуте вуне“* на којој се распознаје *„мајушна, рутава глава, лишена очију и ушију, без рамена“*²⁹¹ ова животињица ће у једном од наредних човјечанстава бити само обични роботизовани примјерак нечега што својим обликом треба да подсећа на кртицу: *„Из троугласте главе ... стршале су жице из којих су избијале варнице, дрхтали су спирални увојци сјајних, науљаних опруга, из растворене чељусту испадали ... шрафови, и испрекидан, шкрипећи, замирући полуљудски глас.“*²⁹²

Суноврат роботизованог материјалног свијета почиње ишчекивањем помрачења сунца као космичког догађаја. А сви космички догађаји литерарно представљају митске обрасце који се судбински рефлектују на човјечанство, па је њихово мјесто у гротескним представама магијског доживљаја свијета увијек имало изражено симболичан карактер. Помрачење сунца је догађај који представља ритуално убиство сунца, али и свијета који опстаје на његовим енергијама, и најаву рађања другог подмлађеног свијета и човјека. Стога, ако симболику ове космичке појаве тумачимо на онај начин на који је Михаил Бахтин прилазио тумачењима гротескног,

²⁹⁰ Борислав Пекић, 1999, Соларис, Нови Сад, 2006. стр . 30.

²⁹¹ Борислав Пекић, 1999, Соларис, Нови Сад, 2006. стр. 26.

²⁹² Борислав Пекић, 1999, Соларис, Нови Сад, 2006. стр. 244.

онда је јасно да је помрачење сунца најаву једног општег превођења на материјално-тјелесно начело, односно ритуално убиство цјелокупног роботског свијета идеја. Уз то човјек – робот ће се потрудити да то убиство добије и једну другу нуклеарну димензију. Пекић наине филозофски ставља знак једнакости између творца и створеног, па се за њега та веза може по вертикали пратити и одозго на доље исто као и одоздо на горе, јер: „*Људи су онакви какви су им работи. Природно увек следи вештачко.*“²⁹³ Главна одлика другог човјечанства биће успостављање управо такве дуалне и гротескне цивилизације људи и робота. У том свијету људи су ексцесне појаве, окружене безбројним роботизованим бићима, а име Арно носи јунак који покушава да на основу археолошких налаза реконструише некадашњи систем људских вриједности. У трећем човјечанству ће гротескно умријети и последњи човјек, а човјечанство наставља да траје кроз роботске копије људи. Но, ни работи нијесу у стању да превазиђу цивилизацијску замку. Савјест и самилост према свијету, човјеку и човјечанству, оно што је човјек изгубио, а работи нијесу успијевали да нађу учиниће да се нужно макар одгоди. Година 1999. не мора да значи и крај петог човјечанства и поред пророчанстава, али то не значи да крај неће наступити неке друге године и од неке друге андроидске руке.

Пекић на једној филозофској равни сучељава људско и механичко, не дајући предност нити палој људској природи, али ни свијету који је сведен на пуко и програмирано постојање. За Пекића је бити човјек вриједност која се плаћа смрћу, док се за бесмртност треба одрећи људског садржаја. Ако је *Беснило* између осталог била и приповијест о потрази за плодовима дрвета живота, онда роботска усмјереност ка основама људске суштине, људског бића представља

²⁹³ Борислав Пекић, 1999, Соларис, Нови Сад, 2006. стр. 70.

потрагу за дрветом смрти. Али какве смрти, не оне машинске, програмиране и схваћене као дио сталне рециклаже, већ смрти (онако како је представља и доживљава кртица) као неминовности преласка у сасвим нову димензију постојања. Таква смрт нужно не значи ни престанак памћења нити трагедију: *„За људе је смрт кад нечег више нема? -Да. -Нема или се не види? -Кад не постоји. - Не постоји или се не осећа? - Не живи или се не памти“*,²⁹⁴ јер *„Ништа не умире на тај начин, зашто би умирао човјек?“*²⁹⁵ Таква смрт, па ни људска није несрећа јер је по Пекићу узрокована неминовношћу, а да се опет послужимо ријечима које изговара кртица: *„Несрећа је што не мора бити, а ипак се догађа“*²⁹⁶. Разговор између последњег човјека и првог робота, иако лишен формалности лијепог понашања, друштвених норми и међусобног обзира саговорника, ипак је иронично неискрен и представља сусрет с оностраним, гдје се живот своди на особену статистику људске активности као параметра његове животности. Заправо ни последњи човјек (без обзира на своју алијенеацију), као ни било који данашњи, нити може нити жели да разумије хладну и неумитну логику понора, који се наслућује у исказима, питањима и одговорима првог робота. Слажу се само у једном, последњи човјек - да смрт треба да наступи кад човјек више не види сврху свог постојања и први робот - да машина - човјек који не ради не треба да постоји. Али Пекић изриче кроз уста свог последњег човјека и суд да је човјек историјско биће, а човјечанство историјска категорија. Човјек, осим „оно што јесте“, неминовно је и „оно што је био“ односно: *„Он је и развој и резултат развоја у току миленијума, развоја који је у сваком од нас.“*²⁹⁷ Овакав доживљај нужне смрти је типично космички гротескан јер се само кроз смрт

²⁹⁴ Борислав Пекић, 1999, Соларис, Нови Сад, 2006. стр . 35.

²⁹⁵ Борислав Пекић, 1999, Соларис, Нови Сад, 2006. стр . 35.

²⁹⁶ Борислав Пекић, 1999, Соларис, Нови Сад, 2006. стр . 58.

²⁹⁷ Борислав Пекић, 1999, Соларис, Нови Сад, 2006. стр . 222.

могу створити предуслови за нови почетак човјечанства. Уједно смрт као чин који означава крај живота је веома близак религијском ставу о смрти као својеврсном подвлачењу црте, али не и крају постојања.

Обнова људског свијета кроз пет циклуса човјечанства од којих је сваки наредни технолошки корак даље од претходног послужила је Пекићу да изврши деконструкцију мита о технолошком и уопште научном напретку. Машински, роботизовани свијет је понор пред којим не постоји одговор, бар не са стране разума. Уједно овакво поетско виђење свијета је најближе оном што Кајзер назива техничка или механицистичка гротеска. Прикази оживљених машина, не робота, које реагују на спољашње надражаје, а истовремено саме нијесу у стању да дјелују ван прописаних образаца чине ионако унижени свијет још даљим и непрепознатљивијим него што он заиста јесте. У њима су препознатљиве особине инсектоидног свијета и оне по правилу изазивају страх и језу, јер машинска и инсектоидна природа не даје наду да се претпостави било каква могућа хумана усмјереност. Опис погребне поворке приказује сав сјај и још више биједу тог свијета који је дошао свом творцу на сахрану. Црнохуморне сцене разних машина у погребној поворци, хијерархијски распоређених на основу функције коју врше у туђем свијету, не могу а да се не схвате као гротескно ругање човјечанству. А да је Пекић заиста исписао странице каквих дотада, али ни после њега, није било у српској књижевности свједочи читав осми - последњи дио трећег поглавља²⁹⁸, гдје се роман претвара у карневалску позорницу једног туђег, механичког свијета, отетог колико логици толико и принципима који претежно одређују појавност сваког бића и сваког предмета који можемо да видимо у свијету. Тај лирски пејзаж заправо и није погребна поворка већ

²⁹⁸ Борислав Пекић, 1999, Соларис, Нови Сад, 2006. стр . 228 - 238

побједничка парада сачињена од најгорих и на жалост остварених људских страхова. Још и више то је карневалска колона која је кренула да спали у ватри свог последњег човјека, јер по свим обиљежјима она има сва такав карактер. У тој поворци чији је предводник и краљ први робот Анро, наћи ће се и мноштво других хуманоидних робота са „*ликовима као посмртним маскама*“²⁹⁹ и са описним именима креираним такође у духу гротескног начела: „*Сагледач целине*“ „*Поседник циља*“, „*Маг сврхе*“³⁰⁰... А иза њих наступа ред антропоморфних, гдје читамо да су „*извесни компјутери имали руке, а точкове уместо ногу*“, па затим „*роботи - инструменти који на себи свирају*“³⁰¹, „*извештачи - микрофони*“, „*калкулатори*“, „*мерачи*“, оружја и оруђа разног типа, облика и калибра... Колона се завршава оним машинама којима је сваки, па и вештачки вид интелигенције стран, оне машине које представљају дио свијета који се чудовишно осамосталио и отпочео свој онострани и неразумљиви живот: „*мобилне алатке*“, „*лабораторијске реторте*“, „*кибернетски башибозук*“, „*хорде шрафова, ексера, завртања, опруга...*“, које, како и приличи карневалској поворци, праве неред, галаму и конфузију. Први човјек бива ритуално сахрањен уз почасне салве атомских бомби и заливен тонама истошљеног метала. За сваки случај. Ова алузија на евентуално повампирење човјечанства управо је онај тренутак кад Пекићев црни хумор умјетнички врхуни над маестралним гротескним садржајем овог романа. Човјечанство је не само доживјело свој страшни суд већ је и казна изречена на том суду спроведена до краја.

За роман *Атлантида* Пекић је изјављивао да је можда и најзначајније његово дјело. У ствари то је варијација на исту тему која

²⁹⁹ Борислав Пекић, 1999, Соларис, Нови Сад, 2006. стр .230.

³⁰⁰ Борислав Пекић, 1999, Соларис, Нови Сад, 2006. стр . 230.

³⁰¹ Борислав Пекић, 1999, Соларис, Нови Сад, 2006. стр .231.

је обрађена у 1999 с том разликом да је борба између робота и људи стављена у први план. Човјечанство је много жилавије, не предаје се без муке и на крају Пекић даје шансу људима, као ненадани поклон управо са оне стране са које се најмање очекивао, са стране неизвјесности која представља изазов роботској интелигенцији. Писац је искористио древну Платонову приповијест о митској Атлантиди да напише последњи, али истовремено и централни дио антиутопијске трилогије. *Атлантида* је стога „књига која представља литерарну синтезу ауторових антрополошких дилема“³⁰², и која је поднасловом жанровски одређена као „епос“. Назив епос упућује нас да је Пекић ово своје дјело намјерно доводио у везу са старијом књижевном традицијом, иако оно својом формом припада оном главном току савременог антиутопијског СФ романа. Да *Атлантида* садржи у себи епске одлике првенствено наводи приказивање стварности у свом њеном тоталитету, историјском и просторном, јер Пекић се потрудио да читаоца већ на почетку обавијести да је „*Атлантиду сместио широм земљиног шара и учинио је - светом*“³⁰³, уједно обезбиједивши да сва сачувана сјећања човјечанства постану њена историја. Овај антиутопијски епос документују сви сачувани историјски списи, догађаји и личности, употријебљени наравно као литерарни аргумент, а тамо гдје их нема сами јунаци или свезнајући приповједач у духу епске традиције допуњују неисписане странице историје. Човјечанство је у овом роману мјешавина људског и механичког, гдје само посвећени на обје стране знају праву истину о својој природи. Давно отпочети рат између древних људи, становника Атлантиде, и њихових побуњених робова, приближава се свом крају и поновном уништењу свијета који је унапријед заказан за 6. јули/август 1999.

³⁰² Ново Вуковић, „Научни песимизам“ и негативне утопије Борислава Пекића, Девета соба, Књижевни огледи, Филип Вишњић, Београд, 2001., стр. 256.

³⁰³ Борислав Пекић, *Атлантида*, Соларис, Нови Сад, 2006. стр. 12

године, јер између људског и роботског календара постоји разлика. Као и у претходна два романа Пекић и у „Атлантиди“ третира историју и вријеме као феномен типично цикличног карактера, а не пропушта ни прилику да се послужи документаристичким као литерарним доказом. Уједно деконструкција мита у „Атлантиди“ се одвија у истим семантичким оквирима као и у претходним дјелима, а и Пекићеве идеје у потпуности су природан наставак пишчевих рационалистичких ставова.

Али, и поред изузетне тематске сличности, начина на који се литерарно обрађује простор и још више вријеме, употребе њених истих или сродних списатељских стратегија, романи, *1999* и *Атлантида*, ипак, су стилски веома различити, између осталог и зато што је гротескног у структури овог другог романа неупоредиво мање. Укидањем разлике између свијета робота и људи на физичком, односно материјалном плану и помјерањем динстинктивних обиљежја двије врсте на интелектуално-филозофску раван, гротескна дихотомија, која је претежно везана за материјално укинута је. Самим тим укинута је и гротеска као доминантни стилски механизам. Но, то не значи да се Пекић у потпуности одрекао гротескног израза, већ да је он маргинализован, потиснут у други план и да је често орнаменталног карактера. Такви су рецимо мотиви зомбија, вјештица, врача³⁰⁴ који се помињу на маргинама главне приче и који се касније не развијају.

Атлантиђани такође посједују натприродне моћи као што су левитација, хипноза, трансфигурација, телепатија, али њихова моћ временом умјесто да јача слаби, тако да гротескно не успијева да се утемељи ни на овој њиховој способности. Те моћи које смо често склонили да тумачимо као сатанске у контексту ишчекивања коначног

³⁰⁴ Борислав Пекић, *Атлантида*, Соларис, Нови Сад, 2006. стр . 115.

обрачуна потпуно су демистификоване. Иначе битне разлике између робота и људи готово да нема, осим у чињеници да су роботи обиљежени знаком у кости лобање – *terminusom superiorom*. Тако ће разлика између Џона Олдена и Џона Хауленда бити у боји очију, тачније у њиховом одсјају, јер први – робот имаће – гвоздене, а други – човјек – златне очи. Ово инсистирање на боји очију, односно њиховом квалитету само по себи не мора бити схваћено као гротескно, поготово ако имамо у виду чињеницу да се Пекић повео за старом митском матрицом која је вршила периодизацију људске историје на начин гдје је свака етапа именована у складу са неким од метала, па је тако осим златног доба – доба Атлантиде, постојало и сребрено, бронзано и гвоздено доба у историји човјечанства. Радња романа смјештена је већим дијелом, ако изузмемо уметнуте есеје на историјске теме, на тлу Америке, гдје митски сукоб бива пренесен са првим колонистима: протестантима и пуританцима. Наиме, на једрењаку „Мејфлауер“ стигли су потомци људи – Атлантићана, који су знали истину о древној Атлантиди, јер се људи дијеле на инициране у сопствено поријекло, расу и прошлост и оне који немају појма да су само ловина роботске популације. И код робота постоје машине које не знају да нијесу људи, оне се називају хуманоиди, док су они који знају своју роботску природу и роботску дужност истребљивања људи названи андроидима. А роботски циљ је да се под привидом случаја успостави роботска историја као потпуно, свеобухватно и нужно спровођење принципа материјализације свијета, као извршење програма који је давно исписан и који да би се спровео захтијева да и последњи човјек умре. „Циљ људске, атлантићанске историје је његова потпуна дематеријализација“³⁰⁵ – шта год то значило. У међусобном рату који траје кроз цијелу накнадну историју након потопа, на људској страни је само природа

³⁰⁵ Борислав Пекић, *Атлантида*, Соларис, Нови Сад, 2006. стр . 335.

„јер и она је била жива и на страни човечанства“³⁰⁶, а жеља да се непријатељ надмудри и уништи расте на обје стране. На крају таква егзистенцијална страст за побједом рађа суровост која одликује подједнако и људе и роботе, а писац том страшћу тумачи све историјске злочине, погроме, масакре, геноциде и етноциде на којима је човјечанство изграђено.

Једина права гротескна сцена у роману налази се заправо на његовом самом крају. Ријеч је о призорима „искљученог свијета“, гдје је повлачење једне једине полуге учинило да свијет умре, да се угаси све оно што је у себи садржавало елементарну роботску природу. Не само да су се угасили људи роботи, већ и сав животињски (роботски) свијет, све друге машине и аутомати у којима је постојала макар икаква, па и најнижа, вјештачка интелигенција, ишчезли су звуци и покрети. Свијет је наједном постао пуст и за разлику од романа 1999 апокалиптични крај задесио је роботе, а не људе. Гротескни призори новог почетка не наговјештавају његову свијетлу будућност: *„Лешеви робота били су разбацани на све стране“, „олуштине тела и аутомобила отежавале су вожњу“*³⁰⁷, *„Иза стакла су седеле мртве вештачке девојке, удешене као лутке...“*³⁰⁸ Неки од преживјелих људи су полудјели, тек ново човјечанство још није поштено ни почело а његов спаситељ убија човјека - убицу свог сина: *„Испалио је у њега свих шест метака. Учинио би то и да је Џонатан био први човек.“*³⁰⁹

³⁰⁶ Борислав Пекић, *Атлантида*, Соларис, Нови Сад, 2006. стр . 336.

³⁰⁷ Борислав Пекић, *Атлантида*, Соларис, Нови Сад, 2006. стр . 491.

³⁰⁸ Борислав Пекић, *Атлантида*, Соларис, Нови Сад, 2006. стр . 492.

³⁰⁹ Борислав Пекић, *Атлантида*, Соларис, Нови Сад, 2006. стр . 493.

D. ГРОТЕСКНО У ДЈЕЛУ МИЛОРАДА ПАВИЋА

Тумачити дјела романијера, приповједача, пјесника и драмског писца Милорада Павића, а немати уједно у сваком моменту на уму да је пред нама и историчар српске књижевности 17-19. вијека, стручњак за барок и симболизам, византолог и познавалац православне традиције заиста би био неопростив превид. Јер, колико је научни ауторитет овог ствараоца почивао на његовом познавању епохе и дјела која су настала у том времену, толико је у прозу овог писца уткано знање и искуство једног дугогодишњег универзитетског професора. Проблем представља и сама чињеница да је иза њега остало веома обимно књижевно дјело³¹⁰, десетине научних и књижевних радова, узајамно

³¹⁰ Ова библиографија обухвата 30 дјела Борислава Пекића, објављених било као појединачна издања, било као дио сабраних дјела:

1. *Палимпсести* песме, Београд, 1967,
2. *Историја српске књижевности барокног доба*, Београд, 1970,
3. *Месечев камен* песме, Београд, 1971,
4. *Војислав Илић и европско песништво*, Нови Сад, 1971,
5. *Гаврил Стефановић Венцловић*, Београд, 1972,
6. *Војислав Илић, његово време и дело*, Београд, 1972,
7. *Гвоздена завеса, приче*, Нови Сад, 1973,
8. *Језичко памћење и песнички облик огледи*, Нови Сад, 1976,
9. *Коњи светога Марка, приче*, Београд, 1976,
10. *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма*, Београд, 1979,
11. *Руски хрт, приче*, Београд, 1979,
12. *Нове београдске приче*, Београд, 1981,
13. *Душе се купају последњи пут*, Нови Сад, 1982,
14. *Раћање нове српске књижевности*, Београд, 1983,
15. *Хазарски речник, Роман-лексикон у 100.000 речи*, Београд, 1984,
16. *Историја, стил и стил, огледи*, Нови Сад, 1985,
17. *Предео сликан чајем, Роман за љубитеље укрштених речи*, Београд, 1988,
18. *Изврнута рукавица, приче*, Нови Сад, 1989,
19. *Кратка историја Београда / A Short History of Belgrade*, Београд, 1990,
20. *Унутрашња страна ветра или роман о Хери и Леандру*, Београд, 1991,
21. *Историја српске књижевности 2, 3, 4. (Барок, Класицизам, Предромантизам)*, Београд, 1991,
22. *Позоришни јеловник за увек и дан више*, Београд, 1993,
23. *Последња љубав у Цариграду, Приручник за гатање*, Београд, 1994,

повезаних не само тематиком, већ и ликовима, идејама и пишчевом имагинацијом. Прва и претежна одредница Павићевог књижевног дјела је постмодернистичка, коју је неопходно имати у виду кад се говори о било којем појединачном наслову. Постмодернистичка књижевност одликује се специфичним одбијањем да се повинује *„постојању „јасне концепције“ и препушта се отвореној игри духа, игри која језички преображава и релативизује сваки предмет и свако значење, и предочава нам их на измичући, дубински, полиперспективан начин“*³¹¹. Постмодернизам се код Павића огледа првенствено као другачији вредносни критеријум и као мијешање различитог културног, књижевно-историјског наслеђа, јер нико као овај писац није познавао свеукупне друштвене прилике Византијског царства, и оних њему савремених свјетова, који су настајали и нестајали на његовим ободима, народа, вјера и држава, које су ту византијску културну традицију надживјеле, наслиједиле и уградиле у себе. Уједно, сасвим легитимно егзистира и посве другачије становиште, по којем се постмодернизам у Павићевим дјелима сагледава као питање организације и структуре његових књижевних дјела, на начин што се у њима препознаје образац *„ризомске структуре“*: *„У мноштву различитих постмодерних размишљања о књижевности, од којих се већина с успехом може применити на анализу Павићевих књижевних дела, чини се да Делез-Гатаријево (Gilles Deleuze, Felix Guattari) ризомско писмо понајвише одговара структури и зрачењу значења у*

24. Шешир од рибље коже, Љубавна прича, Београд, 1996,

25. Стаклени пуж, Приче са Интернета, Београд, 1998,

26. Милорад Павић, Јасмина Михајловић, Две которске приче, Београд, Дерета, 1998,

27. Глинена армија, Београд, Интерпрес, 1999. (Библиографско издање)

28. Кутија за писање, Београд, Дерета, 1999,

29. Звездани плашт, Астролошки водич за неутуђене, Београд, Дерета, 2000,

30. Страшне љубавне приче, изабране и нове. Плато, Београд, 2001,

³¹¹ Михајло Пантић, Припитомљавање ђавола, у Књижевни портрет Милорада Павића, Зборник излагања са деветих књижевних сусрета, „Савремена српска проза“, 6.-7. новембар 1992, Трстеник, Савремена српска проза, Зборник 5, цитирано према интернет издању на http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/

Павићевим романима."³¹² Ризомска структура се огледа у асиметричности и умножавању на начин да свака појединачна тачка, ипак буде повезана са свима осталима, а таква структура уједно утиче и да је „*подела посла између читаоца и писца најрадикалније померена према читаоцу*“.³¹³ Као битно обиљежје, које Павића позиционира као истинског постмодернисту, неки су видјели чињеницу да је у његовом дјелу присутна литерарна константа која се заснива на формули „*мистификације обичног и демистификације зачудног*“.³¹⁴

Са становишта наше теме, ми ћемо истаћи још неколико момената који се могу прибројати претходно изнијетим доказима о Павићу као постмодернисту. На првом мјесту, то би било Павићево мијешање жанрова, фантастике, гротеске, историје, мита и фолклора. У том полифоном књижевном изразу прозним текстом увијек доминира алегорија, као модернизована стилска фигура, на начин да је њено пренесено значење обично многоструко. Пишчева амбиција да иновира овај умјетнички израз видљива је кроз „*алегоријско казивање*“³¹⁵ као „*нимало једнозначно „превођење“ стварности у алегорију*“.³¹⁶ Уједно се импулс оваквом поетском изразу вјероватно да

³¹² Јасмина Михајловић, „Читање и пол“, у *Књижевни портрет Милорада Павића*, Зборник излагања са деветих књижевних сусрета, „Савремена српска проза“, 6.-7. новембар 1992, Трстеник, Савремена српска проза, Зборник 5, цитирано према интернет издању на http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/03_pkr_mihajlovic_c.html

³¹³ Јасмина Михајловић, „Читање и пол“, у *Књижевни портрет Милорада Павића*, Зборник излагања са деветих књижевних сусрета, „Савремена српска проза“, 6.-7. новембар 1992, Трстеник, Савремена српска проза, Зборник 5, (цитирано према интернет издању на http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/03_pkr_mihajlovic_c.html)

³¹⁴ Петар Пијановић, *Павић*, Филип Вишњић, Београд, 1998., стр . 76

³¹⁵ Јован Делић, *Хазарска призма* – Тумачење прозе Милорада Павића, Просвета, Октоих, Дечје Новине, Досије, Београд, Титоград, Горњи Милановац, 1991. стр - 64.

³¹⁶ Јован Делић, *Хазарска призма* – Тумачење прозе Милорада Павића, Просвета, Октоих, Дечје Новине, Досије, Београд, Титоград, Горњи Милановац, 1991. стр - 64.

наслутити и у стручним радовима посвећеним Гаврилу Стефановићу Венцловићу и у његовој теорији алегорије који су обиљежили Павићев научни рад. Уједно, то је и потврда да је Павић веома добро познавао значај алегорије, као доминанте византијског интелектуалног, посебно православног израза, гдје је она подједнако стваралачки поступак и дио структуре (градивни елемент дјела и функционалност између осталих структурних елемената). На примјеру алегорије показује се и друго постструктуралистичко обиљежје Павићевог дјела, а то је паралелизам његових стваралачких енергија, на које је најпрецизније указао Јован Делић – стручног (научног) и књижевног (умјетничког) израза. Делић истиче да *„Павић тражи упоришта управо у оној традицији коју означава Венцловићевом, у првом реду у исихазму“*³¹⁷, па се сходно томе на њега могу односити исти они ставови које је сам Павић изрекао о Венцловићу.³¹⁸

Сличност између Павића и Венцловића и исихастичке, или да будемо сасвим прецизни православне хришћанске традиције, постоји и кад је у питању умјетнички доживљај простора и времена, јер се у духу те традиције *„вечност укрихта са временом“*³¹⁹, али на такав начин да *„вечност творевине није одсуство времена“*³²⁰, што је Павићу омогућило да ефектно повеже прошло, будуће и садашње. У духу исте традиције, је и доживљај простора као спољашности, али и простора као напоредног присуства у трајању физички одвојених и удаљених

³¹⁷ Јован Делић, *Хазарска призма – Тумачење прозе Милорада Павића*, Просвета, Октоих, Дечје Новине, Досије, Београд, Титоград, Горњи Милановац, 1991. стр . 66.

³¹⁸ „Та моћ да своје византијске изворе стави у службу нових времена и потреба, да омогући једној старој философији и књижевности да зазвуче модерно и актуелно на једном новом језику, једна је врлина Гаврила Стефановића Венцловића, коју је тешко мимоићи када је реч о философској мисли код Срба“ -Јован Делић, *Хазарска призма – Тумачење прозе Милорада Павића*, Просвета, Октоих, Дечје Новине, Досије, Београд, Титоград, Горњи Милановац, 1991. стр. 66.

³¹⁹ Павел Евдокимов, *Православље*, Службени гласник, Београд, 2009., стр . 256.

³²⁰ Павел Евдокимов, *Православље*, Службени гласник, Београд, 2009., стр . 217.

бића, предмета и ствари. Павић ће ефектно искористити све предности које пружа овакав приступ, градећи фантастичне, али веома прецизне релације међу својим јунацима, јер: *„Томе заправо теже бројне Павићеве игре простором и временом“*.³²¹ А фантастично заправо и јесте једно од главних обиљежја Павићеве прозе. Но, то није фантастика попут оне које сријећемо у антиутопијској трилогији Борислава Пекића, већ фантастика која је својим изразом ближа фолклорној традицији и српском књижевном наслеђу. Истовремено она (Павићева фантастика) је духом ближа дјелима Миодрага Булатовића, иако умјетнички развијенија, функционалнија и промишљенија. Та павићевска фантастика назире се и као орнаментални детаљ чак и код најмањих структурних јединица, мада истовремено, на појединим мјестима, израста у сасвим особени поглед на свијет. *„Павићева фантастика, која је негде на средокраћу између борхесовске фантастике филозофско-метафизичког типа и сатиричко-ироничке критичке фантастике Михаила Булгакова, није, дакле, чиста и права фантастика, већ један особен тип гротеске, из које су сви уклоњени елементи комичног замењени елементима апсурдног.“*³²² На значај који је Павић поклањао фантастици у књижевном дјелу, и на могуће везе, упућује и његово наглашено научно интересовање за аспект фантастичног. За њега је фантастика књижевног дјела стваралачки процес, који читаоца треба неосјетно да проведе на терен необичног, што значи напуштање типичних образаца бајке. Извориште фантастике овог писца виђено је и у томе да: *„Павић везује фантастику за монистичку слику свијета какву су, по њему, заговарали византијски мислиоци или касније*

³²¹ Јован Делић, *Хазарска призма – Тумачење прозе Милорада Павића*, Просвета, Октоих, Дечје Новине, Досије, Београд, Титоград, Горњи Милановац, 1991. стр . 67.

³²² Предраг Палавестра, *Критичка књижевност*, Просвета, Београд 1983. стр .217.

*предромантичари*³²³, као и у експлоатацији ониричних виђења: "Проза овог писца као да је једним својим значајнијим током остваривана по латентном диктату сна. Сан је и тема и инспирација његове прозе. Сан је основна инспирација његове фантастике..."³²⁴ Фантастика у сваком случају јесте обиљежје Павићеве прозе, на начин да представља не само њено постмодернистичко „одбијање заузимања идеолошког става“, већ и „одсуство каузалне логике фабуле, која се остварује деструкцијом реалистичког начина приповедања, напуштањем хронолошке линеарности и узрочно-последичних веза приче.“³²⁵ Али, његова фантастика је ослоњена и на митолошко наслеђе све три религије, затим на античку митологију, на историју и можда, што је и најзначајније, на фолклорну и књижевну традицију српског народа. Истовремено, симболизам фантастичних елемената је у функцији пародије, ироније и гротеске.

1. Хазарски речник

За овај роман би могли навести најмање неколико одредница које саме по себи и немају ништа заједничко, али које би у потпуности одговарале садржају овог дјела. Истовремено би се испоставило да и наизглед неспојиве одреднице *Хазарски речник* може да приближи и доведе у нераскидиву везу значења и тумачења. Јован Делић је први указао да се испод наизглед разигране лирске приповједачке игре

³²³ Јован Делић, *Хазарска призма – Тумачење прозе Милорада Павића*, Просвета, Октоих, Дечје Новине, Досије, Београд, Титоград, Горњи Милановац, 1991. стр. 73.

³²⁴ Марко Неђић: „Хазарски и други палимсести Милорада Павића“, *Савременик*, XXXII, књ. 3, 1-2, Београд, 1986, стр. 61-90.

³²⁵ Јасмина Михајловић, *Прича о души и телу, Слојеви и значења у прози Милорада Павића*, Просвета, Београд, 1992., (цитирано према интернет издању: http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa_telo.html)

дигресијама и ретроспекцијама, која карактерише овај роман, крије и веома чврста, скоро математички строга структурна усклађеност наративних цјелина, временских перспектива, тематских и идејних планова... Он је те структурне односе у дјелу сасвим прецизно именовао као „*тросрану призму*“, гдје три равни представљају три временска плана: средњевјековни, седамнаестовјековни и двадесетовјековни. *Хазарски речник*, или како његова жанровска одредница, написана од стране самог писца, каже „*роман лексикон у 100 000 речи*“, уједно је израз пишчеве жеље да искористи нове, експерименталне, модификоване умјетничке поступке и доказ да је Милорад Павић итекако поклањао пажњу форми, с намјером давања личног доприноса њеном унапређивању и превладавању достигнутог. На идејном плану, ово је роман епске перспективе, са које се једино може и сагледати истина о „*међусобном прождирању свјетова*“³²⁶, гдје његове три књиге: црвена, зелена и жута, представљају три напоредне истине о нестанку хазарског народа. Судбина Хазара, које је културно озрачење доминантним идеолошко – религиозним токовима византијског свијета расточило и претопило, послужила је писцу као инспирација. Више од те основне приче, *Хазарски речник* је барокно испричана сага о српском средњевјековљу, византијском духу који траје и васкрсава и његовој спекулативној и имагинативној дубини, која без упозорења чека читаоца. Уједно се усуђујемо рећи да је у овом роману уграђена и алузија на данашња времена, на искушења које свака империја ставља пред народе, који сопствену традицију претпоставе духу времена.

Павићева гротеска је нов квалитет, дотада непознат у српској књижевности. Одликује се живописношћу, лирски је обојена и настаје

³²⁶ Јован Делић, *Хазарска призма – Тумачење прозе Милорада Павића*, Просвета, Октоих, Дечје Новине, Досије, Београд, Титоград, Горњи Милановац, 1991. стр . 92.

као резултат лирског експериментисања са традиционалним мотивима на један потпуно неуобичајен начин. Писац умјетнички комбинује фантастично, онирично, фолклорно, религијско и историјско, али тако да ни једно од набројаног не постане доминантно. Тако настају гротескне слике, које најчешће нијесу стравичне, нити изазивају она осјећања која је својевремено Кајзер назвао „страхом од понорности“, мада *Хазарски речник*, истина у малом броју, крије и такве описе туђег и непрепознатљивог свијета. Поступци којима се служи су уобичајени: хибридизација, асиметрија, укидање или прекомјерно гомилање. Али, има ту и много тананијих, сложенијих и веома одмјерених умјетничких поступака, гдје гротескно не настаје више само као резултат набројаног, већ и из перспективе књижевних јунака, њиховог доживљаја времена и простора, изнијетих ставова о умјетности, религији и животу уопште. Павићева гротеска истовремено (као уосталом и фантастика) настаје чак и на нивоу обичних једноставних исказа, рецимо поређења, али је у стању да се прелије и на свеобухватни опис пејзажа. Међутим, Павићева гротеска и поред свеprisутности у роману никада није и крајњи умјетнички поступак, односно циљ којем писац тежи. За разлику од Булатовића (који и није крио своју намјеру да карневализује последња књижевна остварења) и Пекића (чија је гротеска плод рационалистичког сагледавања човјека, историје и свијета), Милорад Павић је у *Хазарски речник* гротеску уграђивао као стилску позлату, која треба да потврди његов енциклопедијски – лексиконски садржај. Та и таква гротеска своје књижевно значење добија на основу мотивске подлоге којој је придодата и често је на самој граници гротескног мијешајући се са ониричним, ироничним, сексуалним и религиозним у општи сплет Павићеве фантастике. Било би, ипак, погрешно тврдити да гротескно у „Хазарском речнику“ има стално и искључиво орнаментални карактер, јер на моменте сопственом функционалношћу даје смисао

прочитаном. Таква гротеска, у смислу Бахтиновог одређења гротескног, нуди масовне, карневалске и друге сцене, чији смисао треба тражити у оним вјечитим тежњама да се да смисао рађању и смрти као крајњим половима људске егзистенције. Али, умекшаност Павићеве гротеске, као њена битна одредница, присутна је и у овим сценама, јер је *„лишена бахтиновског смијеха, па је и по томе ближа Бахтиновом опису савремене гротеске“*.³²⁷

Дајући свом роману форму лексикона, писац је, поред осталог, омогућио да се појединим јунацима романа, дешавањима и временима може враћати накнадно, увијек изнова добијајући прилику да се са истима поигра. Стога и не треба да чуди да се гротескна уобличења временом развијају добијајући или губећи на значају. Али пођимо редом, Павић је као што смо рекли мајстор да гротескног јунака опише једном једином реченицом, па чак да то уради и обичним поређењем. Тако у првом опису куроса, односно двојника по сну, кир Аврама Бранковића, сазнајемо да је он *„имао црвене очи, један брк сед и стаклене нокте“*³²⁸, а да доктор Исајло Сук, такође јунак из романа: *„трепћући капцима гњечи нос“*.³²⁹ У овакве гротескне описе иде и укидање природних својстава појединим јунацима, као што је на примјер непостојање сјенке или неког од битних елемената људског обличја. Такви гротескни описи обично прате прво појављивање јунака, односно њихово јављање у улози епизодних јунака у књигама о Хазарима других конфесија. Тек кад се писац њима врати, у оквиру књиге којој и сами припадају, и њихов опис бива накнадно гротескно разрађен. По правилу, што је јунаку посвећено више пажње онда је и његово гротескно уобличавање узнапредовало. Павићев манир је,

³²⁷ Јован Делић, *Хазарска призма – Тумачење прозе Милорада Павића*, Просвета, Октоих, Дејче Новине, Досије, Београд, Титоград, Горњи Милановац, 1991. стр . 113.

³²⁸ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 48.

³²⁹ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 81.

такође, да се о појединим ликовима сазнаје више у одредницама посвећеним неком другом јунаку (или чак на основу више одредница), него у одредници која је њима посвећена. За примјер наводимо лик Ефросиније Лукаревић, о којој сазнајемо више под одредницом посвећеној Семуелу Коену, него у оној у која је посвећена њој.

У „Хазарском речнику“ постоје три јунака, сва са становишта наратије и хијерархије ликова у истој равни код којих је гротескно најизраженије и најочљивије. То су три лика из демонске галерије: Никон Севаст, Акшани (Јабир Ибн) и Ефросинија Лукаревић. Поред тога што су ова три јунака препозната као демони (из Павићеве умјетничке визије пакла, јединствене и по томе да је дат у форми религијски равноправно подијељеног простора), те да се појављују као јунаци романа из седамнаестог вијека, оно што их одликује је њихова заједничка намјера да се обрачунају са људским сјећањем датим у форми религије, умјетности или науке. Њихову демонску природу прати и гротескна спољашност, али и гротескни поступци и намјере. Никон Севаст, сам Сотона, који је са људског становишта бесмртан, описан је наглашено гротескно: „Где год би сео, међутим, остављао је отисак два лица, а место репа је имао нос.“³³⁰ У носу, типично у гротескном маниру, није имао преграде, а срце му је било „кувано на вину“. Овај Павићев јунак је не само ђаво и господар православног пакла, већ српски натомник, фолклорно веома близак представама ђавола из народних приповједака, који обилази воденице, манастире, клисуре и забачене речне обале, и који и поред свих својих марифетлука зна да буде изигран од стране обичног човјека. У *Хазарском речнику* макар једанпут превариће га и надмудрити његов садруг из Овчарске клисуре на Морави, монах Теоктист Никољски, приређивач првог издања *Хазарског речника*. Јован Делић истиче да је

³³⁰ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 70.

ђавољи реп, па макар изгледао и као нос, такође карактеристичан за српске фолклорне представе ђавола, јер између осталог враг „у српском народу има и еуфемистичко име – ренати“³³¹. Севаст, између осталог, има и гротескно наглашену сексуалност, па свој огромни уд мора стално да намјешта док ради.

Севаст такође познаје и саопштава кир Авраму тајну о организацији пакла и једини и успијева да, макар привидно, испуни своју ђавољу работу, уништивши два примјерка хазарског рукописа – хришћански и муслимански, сматрајући да је тако избрисао сваки траг сјећања на Хазаре и хазарску полемику. Севаст је и умјетник, врхунски фрескописац, који заправо својим фрескописањем богохули, унижавајући таленат и религиозну тему предметом на који слика, јер у питању су између осталог: кофе и тикве, коњска копита и нокти, оглодане кости, зуби... што је опет типично за гротеску, јер овакве слике спајају у себи оба пола промјене, односно план идеја и материјално-тјелесни план. Ова поетска заинтересованост за набрајањем и чудном употребом необичних предмета, који су иначе ван видокруга видљиве сврхе и намјене, примјетна је и у прози Миодрага Булатовића. Павић износи и становиште, по којем: је онај који посматра умјетничко дјело уједно и тај који врши његову коначну и истинску реализацију, а не сам умјетник: „*Боје не мешам ја, него твој вид (...), а онај ко посматра меша у свом оку боје као кашу. Ту је тајна.*“³³²

За разлику од Булатовића, гдје је црна свиња са бијелим цвијетом на челу само маска на ђавољем лицу и доказ његовог присуства у свијету, и Пекићевог ђавола који је више усамљени вампир него ђаво,

³³¹ Јован Делић, Хазарска призма – Тумачење прозе Милорада Павића, Просвета, Октоих, Дечје Новине, Досије, Београд, Титоград, Горњи Милановац, 1991. стр . 117.

³³² Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 74.

Павићев пандемонијум сачињава више оваквих бића. Никон Севаст је у потпуности демонски заокружен лик, који одговара главним токовима хришћанске представе о врагу. Када кажемо врагу мислимо и на то да Севаст преузима на себе и извјесне особине вампира. Прво, јер захваљујући постојању још два функционално апсолутно једнака јунака Никон Севаст не може бити главни, а следеће јер као ни они није бесмртан. Истина они нијесу у сукобу већ и на истом задатку, па понекад дијеле и исти гроб (што је такође ближе представи о вампиру него о ђаволу) и родбинске везе породице Ван дер Спак.

Јабир Ибн Акшани не само да гротескно са Никоном Севастом дијели исти гроб (у којем пуше) већ и умјетничку страст. Он наима свира са једанаест прстију, на начин на који нико прије и послије њега није свирао. И не само то, Акшани такође зна тајну о паклу, и тајну од чега је сачињен човјек, а од чега демони. *„Непознати је уместо десет користио на том месту једанаест прстију. По томе је Масуди знао да свира шејтан, јер ђаво при свирању користи и реп.“*³³³ Умјесто сопствене сјенке Акшани има музички инструмент леут, од којег се не раздваја и који сугерише да врхунска умјетност, као и код сликара може да буде ђавоља вјештина. Као заједничка „умјетничка спона“ између Никона Севаста и Акшанија, сликара и музичара, искрсава симбол корњаче. Иконописац Севаст на леђима дванаест корњача изобразиће ликове апостола, а Акшанијев је музички инструмент направљен од истог материјала: *„деф од оклопа беле корњаче који је тога дана проходао, претворио се опет у животињу и отпливао у Црно море.“*³³⁴ Акшани ће умријети слично свом двојнику из хришћанског дијела пакла, кад осјети да му је прошло вријеме, у тишини прободен рогом жуте краве. Али та смрт, као уосталом и свака ђавоља работа, је привидна и не само да је недоказива, већ сви

³³³ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 151.

³³⁴ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 119.

наведени аргументи у лексикону указују да је у питању само још једна превара.

На примјерима Никона Севаста и Акшанија лако је доказати да су Павићеви демони друштвена бића која се радо мијешају са људима, да дијеле њихове навике, чак и када прерасту у страсти. Међутим, кроз литерарни приказ Ефросиније Лукаревић, демона јудејског подземља, да се видјети да им нијесу страна ни типично људска осјећања, као што су љубав, туга и патња. Ефросинија је заправо вјештица, и то веома блиска фолклорној представи демонских бића у Срба. Познато је наиме да у српским народним представама враг има обично изокренута стопала или деформитете на њима, пете окренуте према напријед, а прсте према позади, и још да је вјештица више него иједно друго такво биће окренута демонским ритуалима и да је доводе у везу са присуством одређених демонских животиња. Уједно Ефросинија Лукаревић је наглашено еротизирана, а њена еротика има типично гротескно усмјерење према фолклорним елементима као што су боја њеног млијека, чешљање и одсијецање косе за погинулим драгим и слично. *"Кад он уђе, госпођа Ефросинија је седела и плакала у своју косу. Пред њом на трonoшцу стајао је опанак, у опанку мали хлеб, а у носу опанка горела је заденута воштаница. Испод косе виделе су се обнажене груди госпође Ефросиније које су имале, као да су очи, трепавице и обрве и из њих капало некакво тамно млеко, као црни погледи. Рукама с по два палца ломила је комаде хлеба и спуштала их у крило. Када би се расквасили од суза и млека, бацала их је на под пред своје ноге, а те ноге уместо ноктију имале су на прстима зубе. Склопљених табана тим зубима је халапљиво жвакала бачену храну, али пошто није било никакве могућност да је гута, сажвакани залагаји ваљали су се по прабини око ње..."* ³³⁵ Будући да је демон плод

³³⁵ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 203.

њене љубави према Семуелу Коену њихов је син заправо још једно гротескно биће. У духу снижавања, она чије млијеко представља ђавољи еликсир вјечне старости *„родиће малог брадатог старчића с мамузама на босим ногама, који је дошавши на свијет узвикнуо: „Гладан Грк и на небо ће поћи“, прегризао сопствени пупак и одмах некуд отрчао зграбивши уместо одеће нечију капу и зовнувши уснут сестру по имену.“*³³⁶ Међутим, ту није крај њене љубави према Коену, она ће поћи у потрагу за њим и на том путу доживјети сопствену смрт, да би опет чудесно оживјела, триста година касније, у лику малог Ван дер Спајка, са по два палца на објема рукама. Прије него умре, негде на Дунаву, Ефросинија ће постати вампирска невјеста, предајући се у руке самом Дракули.

А овај Дракула, иако истог имена као и онај Булатовићев из романа *Људи са четири прста*, његова је потпуна супротност, једнако као што се разликује и од хорор и од историјске варијанте Влада Тепеша: *„Војвода "црне лобање" изразито је амбивалентна фигура, с полом живота и полом смрти: он дера човјеку кожу, али га у исту поново облачи; он лијечи од туге, али справља напитак од слатке смрти; он има огромни полни уд, али ће из љубави с њим лијена дубровачка вјештица родити "брзу кћер - своју смрт". То су све изразито гротескне особине, а фигура војводе Дракула позната је и из фолклорне традиције предања.*³³⁷ Чак ни њихово гротескно представљање није ни у чему слично, Булатовићев вампир је мртво биће на које се надограђују механички и биљни детаљи, док је Павићев Дракула еротизовани јунак који је за свој огромни уд *„о празницима*

³³⁶ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 224.

³³⁷ Јован Делић, *Хазарска призма – Тумачење прозе Милорада Павића*, Просвета, Октоих, Децје Новине, Досије, Београд, Титоград, Горњи Милановац, 1991. стр . 126.

*везивао зебу на дугој свиленој нити и она му га је носила летећи пред војводом.*³³⁸

Још један изразито гротескно уобличен јунак *Хазарског речника* је створени син кир Аврама Бранковића – Петкутин. Но, Петкутин није гротескни јунак захваљујући томе што је нешто од његове спољашности измијењено, већ зато што је цијела његова унутрашњост од блата и од воде. Овај јунак уједно постаје жртва намјере сопственог творца да провјери своје дјело, па бива са својом невјестом, на типично гротескни начин, растргнут од стране вампира. Петкутин је експеримент тајних знања седамнаестог вијека, која су омогућила Бранковићу да створи човјека од блата, претходно му прочитавши четрдесети псалм и тако му са псалмопојањем удахнувши и сам живот. Као и син Ефросиније Лукаревић и Петкутин се, непосредно по сопственом стварању, препушта свијету одраслих и животу. Добивши од свог творца гротескна знамења: „Соломунов чвор у коси“, „глогову кашику“, поленску грозницу и „заметак смрти“, он је од Бранковићева подучаван с таквом посвећеношћу да је добио жуљеве на мислима, и постао „леп и образован младић“. Петкутин се и оженио и умро, али каквом смрћу!? У разрушеном римском театру одиграва се права драма. Павић на позорницу не изводи само Петкутина и његову изабраницу, већ и мртве душе, гладне крви, поготово људске. У својеврсној гротескној импровизацији, која поприма облик призивања мртвих, заљубљени пар вечера крвавице и гљиве пред „*стодвадесет пари мртвих очију*“³³⁹. Но, тек после готово ритуалног окончања њихове вечере, настаје права гротескна гозба мртвих душа, које полуде од мириса људске крви и растргну Петкутинову невјесту. Након лутања кроз напуштени амфитеатар, и Петкутин постаје жртва, сад

³³⁸ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 226.

³³⁹ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 44.

већ мртве Калине, која ће га попут сваког другог вампира, појести живог. Сувишно је истицати да је и ова епизода блиска традиционалним народним приповијестима о вампирима и демонима. *„Буђење и провоцирање мртвих је прастара тема и истовремено прастари поступак офантастичења свијета: традиција вјеровања, митова и прича о загробном животу, о духовима, о гробљанским збивањима, о вампирима и вукодлацима - непрегледна је и универзална, позната свим народима и цивилизацијама. У тој традицији свјежа крв има такође повлашћено мјесто: она је храна и главна преокупација духова, па и вампира и вукодлака у нашој фолклорној традицији. Онај кога су растргли и уморили духови и сам постаје крволочан и агресиван дух; вампирска жртва постаје вампир који тражи, по правилу, жртве међу својим најближима, а нарочито међу љубавницима. Вампирски пољубац је смртоносан и демонски; претвара обљубљеног у жртву и новог вампира. Павићева вјештина је што је једном традиционалном поступку и мотиву дао модерну, нову, увјерљиву и функционалну индивидуализацију.“*³⁴⁰ Сцена у разрушеном римском амфитеатру је, са становишта гротескног, можда и најуспјелија у цијелом роману, јер садржи у себи све оне елементе типичне за гротескне представе. Ту су описи јела, пића, љубави и смрти обједињени истим мјестом, временом и јунацима. Амбивалентност призора је потпуна, простор и вријеме се преплићу, живот и смрт такође, а Петкутин и Калина, у врло кратком периоду, прелазе од једног ка другом полу промјене. Снижавање са плана идеја (вјечне и идеалне љубави) на материјално-тјелесни план (задовољење тренутне и неугасиве вампирске страсти) спроведено је веома ефектно. Треба истаћи да је Павић и прије „Хазарског речника“ написао сличну

³⁴⁰ Јован Делић, *Хазарска призма - Тумачење прозе Милорада Павића*, Просвета, Октоих, Дечје Новине, Досије, Београд, Титоград, Горњи Милановац, 1991. Цитирано према интернет издању:
<http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/studije/jdelic-prizma.html>

причу „Цветна грозница“ и да је она касније прерађена и прилагођена роману.

Уствари, прича о Петкутину је дио шире приче о Павићевом Адаму, као циљу којем стреми кир Аврам Бранковић и остали ловци на снове. А тај митски, недокучиви Адам је заправо неухватљиви дух, који се провлачи кроз сваког човјека од постанка свијета и кроз цијело човјечанство. Гротескна приповијест о Петкутину, на значењском нивоу, представља најаву Павићеве саге о људској смрти као најважнијем моменту у животу сваког човјека. А гротескни лов на природу, значење и лице људске смрти одиграће се на стварном, али уједно и ониричном попришту које ће обиљежити међусобни сусрет тројице ловаца на снове: Аврама Бранковића, Семуела Коена и Јусуфа Масудија. Први од њих, осим што посједује тајна знања да направи човјека и удахне му живот, има и моћ да лови туђе снове и говори седам језика. Поред тога тешко да је и по чему посебан јунак, осим што је хром, а што наговјештава његову повезаност са демонским свијетом, јер код Срба је хромост препознато одличје хтонског свијета. Семуел Коен има један сребрни, а други риђи брк и стаклене нокте и такође је ловац на снове, а Масуди је готово сасвим обичан јунак, ако изузмемо његов музички таленат и вјештину којом је овладао. Семуелова повезаност са демонским је очигледна, тим више јер је он такође у љубавној вези са дубровачком вјештицом Ефросинијом. Стављањем акцента на његове нокте, који су стаклени, и бркове различите боје истакнути су типично гротескни детаљи његове појаве. Наглашавање ноката је иначе готово увијек у функцији оностраног, а народна вјеровања везана за здухаче казују да се они често препознају тако што им је један брк црне а други бијеле боје. Осим тога, Коен се бави сахрањивањем коња, дакле стрводерским, прљавим и нечистим послом, што такође доприноси његовој гротескности. Њихов дар да

могу да виде снове других људи је сам по себи изузетан и не да се научити, већ *„ловац на снове може постати само изабраник, онај коме је дато од неба“*.³⁴¹

Сусрет тројице ловаца на снове је неминован, и судбински и окончава смрћу све тројице. Аврам Бранковић и Семуел Коен су апсолутно функционални двојници (сан једног је јава другог и обратно), ухваћени у самртни загрљај међусобне повезаности, па након што Бранковић буде нагло пробуђен смртном раном, то значи да овај други пада у сан из којег се никад неће пробудити. Масудију остаје са стране да посматра каква је заправо њихова смрт и да је у том релативно кратком периоду од једне ноћи доживи таквим интезитетом да ће од тога да *„осване седих трепавица и дрхтавих ушију и доби огромне нокте који су заударали.“*³⁴² Пошто се Коен пробуди у трену сопствене смрти, Масуди након тога бива посјечен мачем, али не прије него што исприча каква је изгледала Бранковићева смрт. Управо на том мјесту дешава се типично гротескна обрнута логика живота и времена. Бранковић умире три пута преживљавајући унапријед смрт своје дјеце док се оса времена испред њега окреће на један потпуно стран и непознат начин. Ваља истаћи да је и на другим мјестима у роману Павић постепено развијао овај мотив родитељске смрти и обрнуте временске осе, рецимо у одредници о Мокадаси Ал Саферу, хазарском свештенику и у причи која је дио најужег приповједачког језгра о Јусуфу Масудију - *„Повест о смртима деце“*. Све то говори да је Павићу било изузетно важно да Бранковићева смрт буде схваћена, од стране читалаца, управо на онај начин на који је он то и желио. Ал Сафер, истовремено и ловац на снове и свештеник, ће умријети слично Бранковићу, тако што га стиже смрт десет хиљада синова и кћери том силином да *„од њега није ништа остало“*. Смрт се приповједачким

³⁴¹ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 140.

³⁴² Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 160.

поступком разлаже на своја два веома битна дијела, један који указује на узрок смрти, и други, много битнији, који упућује на њен квалитет, а гдје је год ријеч о „поетском квалитету“ неког дешавања, поготово сцена рабања и умирања, наравно да се може говорити и о њиховом могућем гротескном значењу. *„Знаш ли од чега је умро? Прогутао је пчелу. А знаш ли како је умро? Умро је на десет хиљада начина одједном, имао је удесетохиљаћену смрт. За свако своје дете умро је по једном. Нису га морали сахранити. Његове смрти разнеле су га на тако ситне делове, да од њега није остало ничега осим ове приче.“*³⁴³

Прва Бранковићева смрт била је тврда, болна, мада ратнички брза смрт његовог сина Гргура, друга је „несазрела“ спора дјечачка смрт и трећа и најнеобичнија смрт далеког потомка Исајла, који ће бити, стотинама година далеко, угушен у Цариграду. Павић је, описујући Бранковићеву смрт, заправо литерарно поистовијетио свог јунака са временом, стављајући на један фантастичан и, рекли бисмо, гротескни начин међу њима знак једнакости. Јер људски живот је немогуће замислити ван времена у којем живи схваћеног као сасвим мали дио вјечности: *„Садашњица се гасила угушена између две вечности – прошле и будуће, и Бранковић је умро по трећи пут, у часу када се прошлост и будућност сударише у њему и здружише га...“*³⁴⁴ Зачудо, Бранковић се није срео са стравичном смрћу свог Петкутина.

Човјек приликом своје смрти заправо прелази у вјечност и тако му бива омогућено да схвати и све што се дешавало прије и што ће се дешавати послије његовог живота и смрти *„Јер, време је само онај део вечности који касни.“*³⁴⁵ Павић ову тезу о времену као неразумљивој категорији подређеној страниј и наопакој логици развија од почетка до краја романа експериментишући са временском осом, па усудили

³⁴³ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 154.

³⁴⁴ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 221.

³⁴⁵ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 141.

бисмо се рећи и експериментишући са структуром романа како би логику времена учинио до краја сумњивом. Тако је рецимо *„хазарско време текло од краја ка почетку живота и истекло“*³⁴⁶, а Хазари су такође вјеровали *„да се током четири годишња доба увек смењују две, а не једна календарска година“*³⁴⁷ и *„будућност увек замишљају у простору, а никада у времену“*.³⁴⁸ Да би разумјели Павићеву перспективу времена такође је потребно објаснити мотив кокоши која носи *„дане, седмице и године“*. Она носи јаја која имају рок трајања и која могу од симбола живота да постану симбол смрти. Управо то ће се догодити са јајетом које добија др Исајло Сук, јунак двадесетовјековног слоја у роману. Пародирањем јајета као традиционалног симбола живота, Исајло Сук, заједно са челом и гудалом, добија и ђавољи поклон и потписује уговор са ђаволом на одређено вријеме. Као и сваки ђавољи дар и јаје је гротескно, из њега ће се умјесто живота излегнути смрт. Напоменули бисмо да овакве гротескне симболике код Миодрага Булатовића и Борислава Пекића нема, па чак и да је примјетно одсуство традиционалних старих митолошких и религиозних симбола. Код Павића је примјетна управо реактуелизација старе српске националне и религиозне симболике. *„Али Павић умије да обрне симболику, да је готово пародира. Ако је симбол већ довољно у сфери фантастике, у религиозној и митолошкој традицији, онда се он - што је за фантастичара парадоксално - може обновити и освјежити приземљењем“, спуштањем у ниже и конкретније, земаљске сфере. Јаје је и конкретан предмет, производ за продају, животна намирница и као и сви предмети те врсте, а нарочито они од органских материја има ограничен рок употребе и век трајања. Послије одређеног рока јаје постаје неупотребљиво, неспособно да развије нов живот, претвара се у своју супротност - у*

³⁴⁶ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 163.

³⁴⁷ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 175.

³⁴⁸ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 176.

*смрт, распадање и смрад. Символ живота може постати симбол смрти.*³⁴⁹ Павићево поимање времена на једном ширем плану припада главним токовима православне мисли, без обзира што је његова проза често јеретичка и представља проблематизацију основних догматских упоришта православља. Јер код Павића постоји вјечност супротстављена времену, и таква вјечност припада Богу, јер је *„човјек створен са временом а не у времену.”*³⁵⁰ Сходно томе: *„Време припада Сатани, носи га, дакле, као клупче у џепу Нечастиви, одмотава по нахођењу своје неухватљиве економије и треба га од њега отимати. Јер ако се од Бога може тражити и добити вечност, онда оно супротно вечности – време, можемо узети само од Сатане...”*³⁵¹

Иронично ловци на снове умиру и несвјесни да су обавили свој посао, то јест да су прикупили грађу за *Хазарски речник*. Бранковићево, Коеново и Масудијево трагање окончало се на начин да су сва тројица принијела на једно мјесто плод свог мукотрпног лова, односно сакупљања чињеница о Хазарима. Таман кад се мислило да се мора све од почетка, појављује се још један ловац на снове, али такав ловац чији је дар фотографско памћење и крађа – Теоктист Никољски. Јер, ко би други, осим монаха, био у стању да стрпљењем и калуђерским лукавством побиде демоне и демонизоване ловце на снове. Теоктист се до самог краја романа јавља као јунак другог плана и припада групи грешних писаца, односно ловаца на снове. Његов гријех је, за разлику од гријеха поменутих три јунака другачије природе, али са становишта стваралаштва ништа мањи. Ако су претходна тројица жељели истину, да би задобили демонску моћ, Теоктистов гријех је лаж и превара, јер

³⁴⁹ Јован Делић, *Хазарска призма – Тумачење прозе Милорада Павића*, Просвета, Октоих, Дечје Новине, Досије, Београд, Титоград, Горњи Милановац, 1991. стр . 203.

³⁵⁰ Павел Евдокимов, *Православље*, Службени гласник, Београд, 2009., стр . 217.

³⁵¹ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 285.

он дописује и мијења књиге које добија на преписивање: „...ја у житије свете Петке додадох целу једну страницу, које ни у једном од извода с којих сам преписивао није било.“³⁵² У ствари његов гријех је проистиче из исконске човјекове жеље да буде онај који казује и даје суд, дакле писац и приповједач, а не само преписивач и читалац: *"Не само да додавах приче уз житија, него почех измишљати и нове пустињаке, додавати нова чуда и моји преписи почеше се продавати скупље но књиге с којих су преписивани. Мало-помало осетих страховиту моћ коју држим у мастионици и пуштам у свет по вољи. И тада сам закључио: сваки списатељ може без по муке да убије свог јунака у цигло два реда. Да би се, пак, убио читалац, дакле чељаде од крви и меса, довољно је претворити га за тренутак у лик из књиге, у јунака житија. После је лако..."*³⁵³ У тренутку, коперниканским обртом преписивач је схватио да је између њега, читаоца и писца тек мала разлика и да укидање било којег од њих тројице значи и почетак краја књижевног заната. *"Теоктист је истовремено креативни читалац, преписивач, кривотворни редактор и писац-убица. Интервенцијом у туђем, светом тексту преобразио је читаоца у књижевног јунака и убио га."*³⁵⁴ За разлику од ловаца на снове Теоктист долази до сазнања да је права моћ у рукама писца и не може а да не покуша да је искористи, на један зао и подмукао начин, у намјери да провјери не више само себе, него и свог сабрата монаха, и Бога у којег је вјеровао. Резултат је поражавајући, па Теоктист свјестан своје кривице схвата да више није за друштво монаха, јер је свака лаж од ђавола. Експеримент са монахом Лонгином показаће сву гротескност људи који не схвате истину да се фикција и стварни живот не могу спојити, осим на дубоко

³⁵² Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 278.

³⁵³ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 278.

³⁵⁴ Јован Делић, *Хазарска призма - Тумачење прозе Милорада Павића*, Просвета, Октоих, Дечје Новине, Досије, Београд, Титоград, Горњи Милановац, 1991.

Цитирано према интернет издању:

<http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/studije/jdelic-prizma.html>

проблематичан начин који има обично егзистенцијално несагледиве последице по човјека. Од читаоца житија Теоктист је несрећног Лонгина претворио у жртву сопствене лажи натјеравши га да пости, умјесто пет - педесет дана. Али, није то Теоктистова последња лаж. Након што успије да превари самог демона Никона Севаста и прочита Бранковићев азбучник и Масудијев глосариј, Теоктист ће се домоћи и хебрејског дијела и у Пољској склопити први *Хазарски речник*. „Уништавајући рукописе, Сотона и нехотице ради на њиховом објављивању: прави услугу демону градње, "приређивачу". Демон стваралаштва и демон разарања иду руку под руку, као двојници, нераздвојни, стајући у стопе један другоме, како то већ бива и у српској народној пјесми, и у Андрићевим дјелима о градњи и градитељству.“³⁵⁵ У међувремену ће сазнати да је његово лице истовјетно са лицем демона Никона Севаста што представља увођење ова два јунака у најближе наративне везе - литерарних двојника. Умјетничко груписање јунака у парове и групе, по основу њихове сличности или неке особине, односно тежње ка истом циљу, такође је поступак који зна да резултира гротескном сликом. Подсјетимо се да је Кајзер управо удвајање видио као један од поступака који стоје у позадини гротескно моделираних ликова. Гротескно удвајање ликова такође сријећемо и код друга два писца чија смо дјела анализирали, посебно у прози Миодрага Булатовића (Петровић један, Петровић два, Петровић три, па чак дотле да и сви четворопрсташи свједоче примјену истог гротескног обрасца). Нарочито на такву сличност у умножавању ликова код Павића и Булатовића упућује онај дио *Хазарског речника* гдје се приповиједа о казни којом је кажњен Никон Севаст. По божјем допуштењу, очајном ђаволу прво бива услишена молитва и он почиње да слика како није нико прије њега, али оног

³⁵⁵ Јован Делић, *Хазарска призма - Тумачење прозе Милорада Павића*, Просвета, Октоих, Децје Новине, Досије, Београд, Титоград, Горњи Милановац, 1991. стр . 202.

тренутка када Ђаво одлучи да се врати својој лијевој – демонској страни стиже га казна. Бог допушта да се појави много других сликара, који, иронично, нијесу били бољи од Севаста, али ни гори.

Прије него пређемо на друге паралелизме временских и сижејних линија, напоменули би карактеристично помјерање потраге за истином о Хазарима са религијског на план људске креације и умјетничког стварања и касније на научну потрагу. Са Теоктистом Никољским та потрага дефинитивно бива пребачена са религијског на план стваралаштва, а назире се и њена научна историјско-филолошка димензија. Па ипак, Павићев Теоктист нема амбицију да се својим именом потпише, чак ни као писац *Хазарског речника*, већ остаје вјеран српској усменој традицији и некако неодољиво том цртом подсјећа на оне Вукове гусларе који су знали наизуст и активно поетски унапређивали на хиљаде стихова, а своје ауторство су даровали цијелом српском народу. Теоктист и поред очију и писмености продаје ауторство непознатом Јеврејину Даубманусу: „*Платио ми је за два месеца стан, храну и пуцад за кошуљу, те ја записах све што сам научио напамет.*“³⁵⁶

Даубманус (још један гротескно уобличени јунак) као и Теоктист нема право да се назове писцем *Хазарског речника*, али има право да се назове његовом жртвом, јер умире након читања првоотиснутог отровног примјерка. Отровне материје, течности и гасови, по правилу, су носиоци гротескне симболике, а имајући у виду опис овог јунака који је резултат клетве! – онда је јасно да је цијела епизода са Даубманусом гротескно уобличена. За клетве смо већ казали, када је било ријечи о Пекићевом роману *Ходочашће Арсенија Његована*, да представљају гротескно набијене формуле, и да је Бахтин управо у клетвама и псовкама видио елементе који представљају најефектнију

³⁵⁶ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 292.

вербализацију гротескног. Дакле Даубманус пати од клетве која мијења и деформише његову појаву: "*ишао вукући једну руку по земљи, а другом је носио сопствену главу за косу, јер се није могла сама држати усправно*"³⁵⁷ и бива једно вријеме чудесно излијечен. Но, као што смо и рекли, чим почне са читањем отровног штампарског отиска болест се враћа и он на крају књиге умире. Ако је за утјеху, Јаков Там Давид бен Јахја, како гласи друго Даубманусово име (нећемо напомињати да је удвајање имена такође гротескног карактера), са смрћу је вратио на лице свој изгубљени осмјех. "*Кроз тај срећни осмех из уста су му испали посљедњи слогови које је прочитао из књиге и они су гласили: Verbum caro factum est - Реч постаде месо*".³⁵⁸ Јоанес Даубманус уједно представља литерарну спону између историјског и неисторијског фиктивног свијета *Хазарског речника*, јер спада међу дванаест одредница „*које се односе на историјске личности, догађаје или појмове, који имају везе баш с Хазарима. То су, дате азбучним редом, следеће одреднице: Ал Бекри Спанјард, Даубманус Јоанес, Каган, Liber cosri, Методије Солунски, Сангари Исак, Тибон Јехуда Ибн, Тирило, Халеви Јехуда, Хазари, Хазарска полемика и Челарево.*"³⁵⁹

Већ смо истакли да се с помјерањем радње романа из седамнаестовјековног - централног слоја романа у двадесети вијек мијења и карактер хазарске потраге. Са магијско - креативног, алхемичког плана прелази се на научно трагање за чињеницама о Хазарима, које, што је и логично, подразумијева постојање привидне објективности. Али Павићева фантастика сва дешавања смјешта у исте или сличне сужејне оквире тако да и ова (пара)научна обрада хазарског питања не заостаје ништа мање својом фантастиком од оне

³⁵⁷ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 193.

³⁵⁸ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 196.

³⁵⁹ Јасмина Михајловић, *Прича о души и телу - Слојеви и значења у прози Милорада Павића*, Просвета, Београд, 1992. (цитирано према интернет издању: http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa_telo.html)

магијске. Има ту свега: фантастичне случајности и подударња, ирационалности продукованих својим и туђим фрустрацијама, елемената крими заплета, епистоларних форми..., а заједничка стилска црта, која се провлачи кроз готово све набројане наративне елементе, је присуство гротескног приповиједања. Но, значење гротеске, које је раније било знатно ближе традиционалним, фолклорним и ониричним, гротескним мотивима се такође мијења, јер постаје тематски условљено страховима савременог човјека.

Три научника очекује трагични сусрет у Цариграду. У међувремену, док до њега не дође, сазнаћемо све о њиховом животу и њиховој хазарској потрази. Већ помињани доктор - Исајло Сук је на изглед обичан човјек и научник, мада наглашене предиспозиције да буде демонизована личност. То се посебно види по томе што дијели низ одлика и интересовања са ловцима на снове седамнаестог вијека, леворук је, воли музику и интересују га стара гробља, што су особине Бранковића, Масудија и Коена. Уједно је Сук, мада арабист, и настављач оне православне ћирилско-методијевске потраге за хазарском душом. Гротескност његовог лика, ипак, се највише огледа у чињеници да је куповином јајета потписао уговор са ђаволом и самим тим купио сигуран датум сопствене смрти. А разлог његове смрти лежи у чињеници да он посједује кључ слагалице о покрштавању Хазара. Демонска тројка, која мијења имена, пол и узраст, опет се појављује у намјери да спријечи обједињавање мукотрпно сакупљених чињеница о Хазарима. Отац породице Ван дер Спак убиће доктора Сука тако што ће га удавити јастуком у хотелској соби у Цариграду.

Доктор Муавија Абу-Кабир је такође гротескно уобличен јунак. Успјешни хебреиста током египатско-израелског рата бива тешко рањен, на начин да је као последица остала трајна полна немоћ, која

му неће дозволити „*да икада више легне са женом.*“³⁶⁰ Уз то он има урокљиве, гротескно зелене очи, које одударају од његове појаве и храмље, чиме се намеће његова сличност са средњевјековним ловцима на снове, Коеном и Бранковићем. Али, оно што чини заиста гротескним доктора Абу-Кабира је његова опсесивна посвећеност прелиставању старих александријских новина и читању огласа који су у њима објављени. Павић, да би појачао утисак гротескног у лику доктора Абу-Кабира, прибјегава литерарном гомилању, изношењем садржаја необичних огласа, па чак и огласа потпуно фантастичног садржаја. Налик монаху Лонгину и њему се дешава да пређе границу између два свијета, реалног и митологизираниог свијета малих огласа, што је протекло вријеме оставило за собом. Окидач је писмо којим се Абу-Кабир једне ноћи јавља на оглас објављен готово сто година раније. Од тада он свакодневно са гротескном посвећеношћу одговара на те старе огласе да би потом полако „*како су одговори на његова писма стизали од ко зна каквих наследника негдашњих давача огласа*“³⁶¹ почео да пуни кућу свакаким стварима. Након годину дана, доктор Абу-Кабир схвата да се ништа не дешава случајно, и да се све насумично купљене ствари могу груписати, према својој намјени, у гротескни мобилијар болнице за снове, односно да је остатак ствари које је купио компјутер успио да повеже на начин да су све оне биле помињане у изгубљеном *Хазарском речнику*. Ово набрајање бића, предмета и ствари веома подсјећа на Булатовићев манир, подсјетимо се само гротескних представа из Дракулиног дворца гдје се стрпљиво набрајају сви могући и немогући механизми и предмети који добијају ритуалну намјену. Код Абу-Бакира, у његовом поткровљу ће се тако наћи: „*...кљупе које су имале алке да се они који седе могу везати, дрвене кациге које носе отвор само за лево или само за десно око, или*

³⁶⁰ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 163.

³⁶¹ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 167.

*пак отвор за треће око на темену...*³⁶², затим „*папагај, камиље седло са прапорцима, осушена воћка у облику шишарке налик на рибу, кавез за људе*“³⁶³ и слично. И Абу-Кабир бива убијен, у истом хотелу у којем страда његов колега, доктор Сук, тако што демон у лику дјетета, са по два палца на рукама, испаљује у њега смртоносни хитац. Круг се затвара, али не прије него што овај јунак успије да обједини своје и Суково знање о Хазарима, предавши научну истину докторки Дороти Шулц.

Докторка Шулц-Квашњевска, са својим колегом Абу-Кабиром дијели, осим интересовања за хазарско питање, још много тога на веома чудан и гротескан начин. Павић је управо кроз лик ове јунакиње исписао најупечатљивије гротескне сцене *Хазарског речника*. Поред тога што пише писма самој себи и шаље на адресу на којој је некад живјела, њу и Абу-Кабира судбина спаја много драматичнијим ланцима еротике, секса и одвратности. Муж докторке Шулц, рањен је у истом оном сукобу у којем је учествовао и Абу-Кабир, и такође из тог сукоба носи ожиљке који чудовишно оживљавају. Ране на тијелу Исака Шулца попримају гротескни лик зеленооког Абу-Кабира и још гротескнију сексуалност, која је на фантастичан и неразумљив начин прешла на туђе тијело. Та накарадна сексуалност, које је Абу-Кабир од рањавања лишен, отпочиње да живи као паралелни љубавник докторке Шулц, што је истовремено доводи до изузетне нервне напетости. Докторка Шулц је и мимо тога књижевна јунакиња напрегнуте психе. Њено нејасно и замагљено поријекло, затим њена изражена потреба да пројектује дио себе као издвојену личност, почињу да прелазе у обресе параноидне и наизглед сасвим ирационалне потраге за човјеком који је нанио ране њеном супругу. Што више сазнаје о њему то се тај незнанац све упорније увлачи у

³⁶² Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 167.

³⁶³ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 169.

њихову брачну постељу и на крају је из ње и истјера. Јер ожиљци не само да су наружили тијело њеног супруга, већ су га на неки демонски начин и преузели. Доротина истрага која почива на тренуцима искрености двоје љубавника је готово ритуалног карактера. Она прво пита: „*Је ли то било ноћу?*“, па некон доста дана: „*Је ли био леворук?*“ и тако годинама касније, све док не сазна не само име већ и занимање човјека који је чека на тијелу њеног мужа као: „*...неко чудовиште зелених очију, које се буди ноћу, уједа безубим устима и напето је и кад Исак није.*“³⁶⁴ Најгоре од свега је да докторка Шулиц и поред одвратности које осјећа ступа у гротескни сексуални однос са ожиљцима. Заправо, еротско између докторке и њеног мужа прераста у гротескно силовање, које је тек само један од горких плодова њене сопствене нервне напетости. Сексуална димензија докторке Шулиц добија пуно значење тек у интеракцији са историјским и научним радом, којим се она бави, наговјештавајући да су она и доктор Абу-Кабир спојени једним скривеним ланцем узрока и последица. Наиме, њену фобију према брадатом Арапину са зеленим очима побиједиће њен истраживачки жар.

Наглашена патолошка еротизованост докторке Шулиц подсјећа на поједине ликове Миодрага Булатовића, мада тамо интелектуално-емотивна димензија личности бива нарушена хиперсексуалношћу.³⁶⁵ И у једном и у другом случају ријеч је о претјераној еротизацији (сексуалним фантазијама) преко којих се снижава са плана идеја на материјално-тјелесни план. Код Булатовића се тај процес одвија на релацији политичко – сексуално, а код Павића научно – сексуално и перверзно. Сексуалност у функцији гротескног може имати у себи чак и примјеса апсурдног, али никад порнографског и голицавог. Слично

³⁶⁴ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 256.

³⁶⁵ Danuta Cirlic-Straszdzpska: „Еротско код писца, који као да је нестао из књижевног видокруга“, Мостови, год 1997. бр. 109.

је и са ожиљцима на тијелу Исака Шульца, они такође представљају дио гротескне симболике. Бахтин је истицао да је свако отварање тијела и потенцирање рана, ожиљака и патрљака гротескног карактера, с посебним нагласком на израслине и избочине, што заправо и јесте тај ратни ожиљак. Он уз то подсјећа на уста схваћена као „*телесни понор који зјани и гута*“.³⁶⁶ Два ожиљка Исака Шульца, један на грудима и један на глави, не само да личе на уста већ и преузимају њихову функцију, први каналишући кроз себе сексуалну енергију, а други давно прошлу родитељску и породичну емотивност. Докторка Дорота Шулец се са правим лицем демонизоване стварности, ипак сријеће тек бивајући свједоком убистава двојице својих колега: Исајла Шульца и Муавије Абу-Кабира.

Роман који је започет као онирична приповијест на самом крају почиње да добија криминалистички обрт. Главни свједок одбране и очевидац сурове егзекуције доктора Муавије Абу-Кабира је Вирцинија Атех, конобарица, чије ће свједочење, и поред тога што је истинито, бити одбачено. Тешко се међутим отети утиску да је њен лик заправо само једно од „*седам лица*“³⁶⁷ митске хазарске принцезе Атех. Поготово јер златни кључ са рупом на врху, пронађен у соби убијеног Исајла Сука, отвара врата њене хотелске собе.

Принцеза Атех се намеће као нит која спаја не само различите слојеве романа, већ и све оне који настоје да буду творци, писци, приповједачи или приређивачи *Хазарског речника*, јер је принцеза Атех његов пратворац. Али ми се овој јунакињи и другим ликовима из тог најранијег тематско-временског слоја враћамо тек на крају из два разлога. Први је садржан у чињеници да су елементи гротескног у лику принцезе Атех мање наглашени него код осталих јунака и да је

³⁶⁶ М.Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Нолит, Београд, 1978. стр . 333.

³⁶⁷ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 29.

њена гротескна симболика помјерена као општем плану. Други разлог лежи у оправданој примједби да је функционално фантастика која окружује овај лик помјерена ка бајковитом и на тај начин је дошло до ублажавања гротескних значења. Гротескни механизам и поред тога маркира управо принцезин лик као почетну тачку у времену, до које је постојала претпостављена хармонија међу историјом и памћењем. Принцеза је заправо митски архетип писца, а митолошко је по Нортропу Фрају увијек изнад гротескног, јер гротескно представља само прву степену на путу митологизације. Митског карактера је и њена првобитна верзија хазарског речника. Принцеза Атех је, поред тога што је умјетница, уједно заштитница посебне свештеничке секте ловаца на снове, а који заправо представљају све писце и истраживаче хазарског питања. Све три књиге, црвена, зелена и жута, доносе нам по једно принцезино лице, и сагласне су у оцјени њене изванредне љепоте и умјетничке склоности њене душе. И ту престаје свака сличност. Атех је у књигама и поред тога непоуздана јунакиња, некад пјесникиња, некад сликарка, њена судбина је да заборави своје име и хазарски језик, сем једне једине ријечи. Изгледа као „*чапља која сања да је жена*“³⁶⁸, демони су јој одузели пол, размјењивала је љубавне поруке на оклопима корњача, посједује вјечни живот³⁶⁹, има уцртана отровна слова на капцима која убијају, долази људима на сан да би са њима водила љубав... Све су ово путокази који указују на принцезино гротескно уобличење, али читалачка перцепција принцезиног лика није таква. У мноштву коаутора *Хазарског речника*, у поступку који можемо назвати релативизацијом ауторства, Атех се просто сакрила иза гротескнијих јунака од себе: „*Релативизацијом ауторства омогућено је трагање за настанком књиге, за њеним ауторима и коауторима, као и мистификација и митологизација тог настанка.*

³⁶⁸ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 148.

³⁶⁹ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 31.

Аутори Хазарског речника се налазе на сва три тематско-временска нивоа дјела. То су на средњовјековном нивоу принцеза Атех и Мокадаса ал Сафер, на седамнаестовјековном нивоу Аврам Бранковић, Јусуф Масуди и Самуел Коен и на двадесетовјековном нивоу - Милорад Павић. На "барокном" нивоу значајно мјесто имају Теоктист Никољски као приређивач и Даубманус као штампар и издавач дјела."³⁷⁰

Принцеза Атех не само да повезује друге различите јунаке романа већ и обједињава различите временске перспективе које се укрштају у њеном лику. Она се тако појављује на крају и на почетку цијелог хазарског времена. Већ смо истицали да је механизам гротескне слике увијек усмјерен према одређеној тачки која представља онај тренутак у времену у којем још увијек није нарушена перспектива и претпостављено јединство. Ако та тачка у неком књижевном дјелу није посебно апострофирана на читаоцу је да претпостави њено постојање. У тој временској равни врши се и етичко и естетичко вредновање књижевних ликова, на начин да се утврђује степен нарушености природног поретка у њима, као и у свим другим литерарним мотива значајним за уобличење гротескне перспективе (на примјер у описима гротескних животиња, механизма и сл.). Имајући у виду сложеност умјетничког захватања често је та претпостављена тачка веома удаљена од савременог писца (и читаоца) и самим тим веома блиска религијском и митском погледу на свијет. У дјелима Миодрага Булатовића и Борислава Пекића обично је библијска перспектива литерарни оквир суђења гротескно уобличеном свијету и гротескним јунацима описаним у њиховим дјелима. Код Павића то није случај, највише захваљујући лику принцезе Атех, и поред чињенице да је

³⁷⁰ Јован Делић, *Хазарска призма - Тумачење прозе Милорада Павића*, Просвета, Октоих, Децје Новине, Досије, Београд, Титоград, Горњи Милановац, 1991. стр . 220.

Павић религијски моменат не само нагласио, већ у типично препознатљивом маниру гротескно умножио. Писац је ову своју јунакињу ставио у први план потенцирајући њену позицију у структури романа (њен лик је одредница у све три књиге *Хазарског речника*), али још више проблематизујући временски слој романа којем она припада. Принцеза Атех је књижевни лик митског доба које претходи традиционалним религијама, оног доба које је карактерисао другачији, непознати и проблематични систем друштвених и културних вриједности. Потенцирањем такве хронолошке перспективе Милорад Павић је успио не само да релативизује већ наглашени религијски моменат, већ и да ову јунакињу постави као упоришну тачку, смањујући или чак на моменте и укидајући ефекат гротескног који је очигледно присутан код ове јунакиње. Сва догматска правовјерност хришћанских, исламских и јудејских извора је сасвим по страни јер *„принцезина улога постаје тако врста поуздано/лажног доказа у полемици.“*³⁷¹ И не само у полемици већ и у вредновању свих каснијих поступака оних јунака из барокног и слоја двадесетог вијека. Митологизација принцезе Атех је уједно послужила и да се релативизује сваки покушај историјске реконструкције хазарског питања и да једина опција у тој реконструкцији буде искључиво литерарне природе.

На крају, не можемо а да не поменемо Павићево гротескно поигравање са ријечима. Наравно, имамо у виду чињеницу да је писац познавао литерарне поступке старе српске књижевности, посебно Венцловића и предромантичара. У том одсјају средњевјековног доживљаја слова, односно ријечи као отјелотворења самог логоса Павић је свакако знао за њихову чаробну моћ, посебно имајући у виду плетеније словес. *„Павић је Хазарски речник прожео цитатима,*

³⁷¹ Петар Пијановић, *Павић*, Филип Вишњић, Београд, 1998., стр . 154.

парафразама и реминисценцијама из Тириловог житија“.³⁷² Али, Павић је унио у текст романа и дјелове написане хазарским, јудејским и латинским (?) алфабетом³⁷³, саме по себи неразумљиве и херметичне. Такве „глуве“ ријечи за савременог и просјечно образованог читаоца имају само привид ријечи и више да су гротескно визуелни декор слога романа, попут вињета, слика и симбола које писац умеће између дјелова романа, као литерарне и религијске детерминанте. За све њих карактеристична је наглашена замућеност и неразговијетност која обесмишљава њихову употребу, што представља истовремено и покушај да се дјелу да печат документаристике, али и да се иронично пародира. Ово је најпримјетније кад се имају на уму графике које треба да представљају фрескописане ликове светих Тирила и Методија.³⁷⁴ Писац се гротескно игра са ријечима и када потенцира њихову звучност, посебно је занимљива сцена у којој Петкутин почиње гротескну игру дозивања мртвих тако што сриче „*древне непознате речу: - Caius Veronius Aet... Sextus Clodius Cai filius, Publilia tribu... Sorto Servilio... Veturia Aeia...*“³⁷⁵ Павић је итекако свјестан да ријечи другачије чујемо кад их разумијемо и онда када долазе из другог нама непознатог језика. Поигравајући се са текстом српске пјесме, записане на начин на који је прочитана од стране доктора Муавије, Павић нам показује да ријечи за њега имају често сакрални карактер, односно магијски карактер.

„Залуду фциглиефими фарихало од фрецихе

Кадеу гниему ти обарзани уецихе

Умифто туюоогха, ца ифках уа фрето

³⁷² Оливера Радуловић, „Хазарски речник у контексту српске средњовековне књижевности“, у часопису Књижевност и језик, LIII, ³/₄, , Београд, 2006., стр . 284.

³⁷³ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 36., 209, 223., ...

³⁷⁴ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 66. и 97.

³⁷⁵ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 45.

Обрас мои фтобиегха од глиетана глието

Уарцициамти дароуоу, ерени фнами ни

*Окаде обарз туои за моифе замини.*³⁷⁶

Ове исте стихове поново ћемо срести нешто касније, на другом мјесту у роману, али сада у пуној, иако архаичној, љепоти српског језика:

„Залуду шиљеш ми зрцало од среће

Када у њему ти образа ни веће;

Умисто твојега, ка исках, ја сreto

Образ мој што бјега од лета на лето.

Враћам ти дар овој, јере ни сна ми ни

*Од каде образ мој за твој се замини.*³⁷⁷

Код Павића гротескно поигравање са ријечима, за разлику од Пекића и Булатовића има дубљу симболику, и лишено је хумора. Чак и у оним изразима гдје гротескно настаје на чињеници да се у везу доводе страни, неспојиви и разнородни, па чак често и наизглед неспојиви појмови хуморно изостаје.

³⁷⁶ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр .167.

³⁷⁷ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Просвета, 2000., стр . 202.

Е. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

- СЛИЧНОСТИ И РАЗЛИКЕ МЕЂУ ПИСЦИМА ГРОТЕСКЕ

Бавити се темом гротеске у дјелима три заиста велика српска писца: Миодрага Булатовића, Борислава Пекића и Милорада Павића подразумијевало је не само компарацију прозних дјела поменутих аутора већ и увид у њихов поетски доживљај свијета. Фреквентност и ефектност структурних дјелова гротескног карактера, у романима ова три писца, даје за право да се може говорити, не само о елементима гротескног у дјелима српских писаца двадесетог вијека, већ и да се може користити термин савремена српска гротеска. Испоставило се да је гротескна форма итекако присутна у прози поменутих аутора, те да постоји обиље заједничких гротескних мотива и књижевних поступака у њиховим романима. Истовремено се показало, да је сваки од наведених писаца дао свој лични, умјетнички печат, прозном обликовању савремене српске гротеске. Са друге стране (на основу примјера из наведених дјела), можемо да констатујемо да гротескне форме у савременој српској књижевности упућују на поетске везе ка најмање неколико различитих књижевних традиција, посебно: западно-европској, оној франкофоној и англо-саксонској, затим српској фолклорној и православно-византијској традицији и традицији српских и руских класика деветнаестог и двадесетог вијека. Обиљежја савремене српске гротеске су, ипак, заједничка за сва дјела поменутих писца: ова књижевна форма почива на полемичности, на развијању дијалога на актуелне (али и на историјске) теме, на доживљају савременог друштва као историјске резултанте... Такође се може констатовати, да између дјела поменутих аутора постоје несумњиве сличности, поготово када је ријеч о умјетничком обликовању појединих мотивских цјелина у функцији гротескног. Овдје првенствено мислимо на оне типично гротескне мотиве који се јављају у дјелима сва три писца, који су не само препознатљиви, већ и

гротескно функционални, али и на цијелу листу гротескних мотива, чија сврха сама по себи, у прози ових писаца, не излази из оквира орнаменталног. Такође треба истаћи да ауторска имагинација, колико год почивала на индивидуалном генију, прати главне креативне поступке гротеске: хибридизацију, асиметричност и гомилање. Уједно таква гротеска, у дјелима Булатовића, Пекића и Павића, има полемичан однос према историјском, религиозном и идеолошком. Самим тим таква гротеска успоставља јединствен поетски поглед на вријеме и простор, који се у анализираним прозним остварењима помиње.

Но, и поред свега, савремена српска гротеска представља збир веома разнородних књижевних остварења, која се између себе разликују, не само по избору тема и по индивидуалности умјетничког генија који их је створио. Тако се лепеза гротескних значења креће у широком распону од хуморног и црнохуморног, преко комичног, сатиричног и ироничног, до понорног и апсурдног. Гротеска је уз то у појединим дјелима главни умјетнички аргумент којем је подређена сва ауторска имагинација, док је рецимо у неким од наведених дјела гротеска тек у функцији успостављања једне општије умјетничке визије. Најопштији закључак који се намеће био би: да је гротеска гдје се год дотакла и сучелила са плотским, дакле тијелом и тјелесношћу (под чим треба подразумијевати све оне радње које Бахтин назива тјелесним драмама: сцене рађања, умирања, јела, пића, болести, борбе, насиља, сакаћења, секса и сл.) условила настанак карневалских, црнохуморних, сатиричних и комичних сцена. Насупрот томе, уколико је гротескни поступак сучељен или умјетнички удружен са обрадом великих егзистенцијалних тема филозофске, религијске, идеолошке, антрополошке или неке сличне природе (проблеми морала, вредновања, посједовања, љепоте, слободе човјека и колектива,

опстанка цивилизације...) настала су литерарна остварења чији су песимизам и понорност издигнути до космичког значења.

1. Исходишна и идејна различитост савремене српске гротеске

Гротеска Миодрага Булатовића показује сложен однос према књижевном наслеђу. Његова гротескна проза итекако је асоцијативна, а та асоцијативност између осталог манифестује се и кроз својеврсно упућивање на писце и дјела претходних епоха, на мотиве и особена стања пјесничког духа. У стилу Миодрага Булатовића књижевна критика пронашла је везе које упућују на бројна дјела домаће и свјетске књижевне баштине. Ипак, било би некоректно не поменути, да овако схваћена асоцијативност Булатовићевог дјела, понекад очигледно упира прстом у платна западноевропских сликара, у раздобљу од 15-ог до средине 20-ог вијека, макар колико и у књижевну традицију. Доста критичара дјело Миодрага Булатовића посматрало је у контексту српске књижевне традиције с краја 19. и почетка 20. вијека. Од домаћих писаца претечама Миодрага Булатовића сматрају се првенствено Борислав Станковић и Момчило Настасијевић. Овај наш књижевник, нарочито у својој првој фази, успијева да *„споји стару српску традицију, фолклорну и уметничку, елементе народних веровања, али и поетике Борислава Станковића”*³⁷⁸. Његова програмска начела, с друге стране, везивана су за књижевна схватања искристалисана током полемика вођених 20-тих година. Поред ове двојице који су оставили највећи утицај на Булатовића: „У

³⁷⁸ Љубиша Јеремић, Миодраг Булатовић у српској књижевности, Ступови, Младост, ЈП ЦИД, Андријевица, Београд, Б. Поље, 1997., стр. 14.

*епистемиолошку раван Булатовићевог књижевног свијета*³⁷⁹ улазе и „*фолклорна фантастика*“³⁸⁰ Милована Глишића и елементи приповиједања: Лазе Лазаревића, Симе Матавуља и Радоја Домановића. Миодраг Булатовић се тако јавља као настављач натуралистичких приповједака - „*подврсте фантастичних приповедака*“³⁸¹ у којима је дата „*слика једног кошмарног света приказана као последица померене или замрачене свести*“³⁸². Критичари Булатовића виде и „*у традицији „уклетих” пјесника и „љубитеља пакла”, у поетској синтези колажне технике приповиједања, сибилских тонова мрака и супротстављених озарења, у традицији „поезије трулежи” и трагикомичне сталности пораза*“³⁸³. Но његово дјело је у много ближим везама са књижевним наслеђем „*српског Штурм - унд - Дранга*“³⁸⁴, тачније дјелима писаца који су избили у први план око 1920-те, након свјетског рата. Као настављач гротескног у српској литератури, Миодраг Булатовић је нарочито близак Растку Петровићу, посебно роману „*Бурлеска господина Перуна бога грома*” и збирци поезије „*Откровења*”.

У европским оквирима Булатовић је такође настављач одређене књижевне традиције. Булатовићев европски праотац је велики мајстор смијеха и гротескних форми - Франсоа Рабле, а његов словенски претеча Николај Васиљевич Гогољ. Булатовићева проза да се ваљано тумачити тек у свијетлу њихових дјела „*која не поштују класичне каноне пропорционалности и симетричности, мирне духовне*

³⁷⁹ Лидија Томић, Гротескни свијет Миодрага Булатовића, Јасен, Никшић, 2005., стр. 27.

³⁸⁰ Лидија Томић, Гротескни свијет Миодрага Булатовића, Јасен, Никшић, 2005., стр. 27.

³⁸¹ Драгиша Живковић, Европски оквири српске књижевности III, Просвета, Београд, 1982., стр.179.

³⁸² Драгиша Живковић, Европски оквири српске књижевности III, Просвета, Београд, 1982., стр.179-180.

³⁸³ Лидија Томић, Гротескни свијет Миодрага Булатовића, Јасен, Никшић, 2005., стр. 29.

³⁸⁴ Јован Деретић, Историја српске књижевности, Требник, Београд, 1996., стр.

*ведрине*³⁸⁵. И заиста, оно што Михаил Бахтин назива „*снижавање*“³⁸⁶, или процес превођења са духовног на материјално-тјелесни план, карактеристично је за Булатовића, колико и за Раблеа много вјекова раније. Можда управо због превићања тог механизма, на којем функционише гротескно, Булатовићу је замјерано на одсуству дубоких мисли. Но, „*Поетика оспоравања обележава и дело Франсоа Раблеа*“.³⁸⁷ Посебно се *Људи са четири прста* и *Gullo Gullo* означавају као Булатовићева гротеска најближа поетском изразу Франсоа Раблеа³⁸⁸. У духу снижавања и превођења на материјално-тјелесни план написано је цјелокупно Булатовићево дјело. И Гогољев романескни свијет је свијет губитника и негативних јунака налик Булатовићевом. Оно што их веже је, ипак, начин приповиједања, особен, необичан, ни мало у духу класичног канона. Гротескно обликована проза и једног и другог писца особена је својеврсним избором ријечи и њиховим редоследом, композицијом реченице... Булатовићев израз и богатство језика критика је одмах уочила и истакла као квалитет, не видећи да се његова гротеска често и управо реализује кроз језичке конструкције. Та игра ријечима посебно ће добити на значају у дјелима с краја Булатовићевог књижевног опуса. Гогољево дјело окарактерисано је, још од стране формалиста, као сатирична гротеска, а објашњавајући њену суштину у први план они су истицали „*комично приповедање*“³⁸⁹. То приповедање особено је по

³⁸⁵ Љубиша Јеремић, *Миодраг Булатовић у српској књижевности*, Ступови, Младост, ЈП ЦИД, Андријевица, Београд, Б. Поље, 1997., стр. 14.

³⁸⁶ М.Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Нолит, Београд, 1978. стр. 25.

³⁸⁷ Петар Пијановић, *Поетика гротеске -приповедачка уметност Миодрага Булатовића*, Народна књига/Алфа, Београд, 2001., стр. 15.

³⁸⁸ Петар Пијановић, *Поетика гротеске -приповедачка уметност Миодрага Булатовића*, Народна књига/Алфа, Београд, 2001., стр. 15.

³⁸⁹ Борис Ејхенбаум, *Како је направљен Гогољев шињел*, *Поетика руског формализма*, Просвета, Београд, 1970., стр.245.

избору реченица, њиховом комбиновању и „логици говора”³⁹⁰. Нелогично повезивање речи може се код Гогоља наћи веома често. „По тим одликама сопственог рукописа, по спајању неспојивог, Миодрага Булатовић је унеколико и Гогољев ученик”³⁹¹. Списак свих оних писаца блиских Булатовићевом поетском изразу свакако је много шири. Зоран Глушчевић истиче филозофску раван која је заједничка Достојевском и Булатовићу³⁹². Петар Пијановић тај круг шири са Фокнером, Грасом, Кафком... Ми смо се ограничили на најочигледније књижевне појаве на које је критика већ указала.

Ипак, гротескне композиције Миодрага Булатовића наслањају се и на традицију западноевропског сликарства. Посебно се истичу сликари 15-ог и 16-ог вијека Хијеронимус Бош (Hieronymus Bosch), те Питер Бројгел Старији (Pieter Bruegel), Питер Бројгел Млађи или „Паклени Бројгел” и Унук Питер Бројгел. Ликови на њиховим сликама често су хибридна бића, састављена од елемената људских и животињских тијела. Мада звучи и превише смјело, Булатовић је изгледа неке своје ликове створио по угледу на мотиве са сликарских платна. Ми овдје наводимо цитат из Кајзерове студије гдје он описује једну од најчувенијих Бошових слика „Хиљадугодишње царство”: „Неки подсјећају на животиње; једни личе на свињу која на себи има ношњу калуђерице, други опет делују као чудесна створења проистекла из ноћних визија;...”³⁹³ Код Булатовића ћемо се срести и са мотивом скакаваца-амфибија³⁹⁴, истих оних које и Кајзер³⁹⁵ помиње

³⁹⁰ Борис Ејхенбаум Како је направљен Гогољев шињел, Поетика руског формализма, Просвета, Београд, 1970., стр.248.

³⁹¹ Петар Пијановић, Поетика гротеске -приповедачка уметност Миодрага Булатовића, Народна књига/Алфа, Београд, 2001., стр. 16.

³⁹² Зоран Глушчевић, Црвени петао лети према небу, Поговор, Нолит, Београд, 1982., стр. 219.

³⁹³ Волфганг Кајзер, Гротескно у сликарству и песништву, Светови, Нови Сад, 2004., стр. 40.

³⁹⁴ Људи са четири прста, , Просвета, Београд-Глобус, Загреб, 1983. стр. 175.

говорећи о сликама Питера Бројгела Млађег. У Булатовићевој прози се примјећује такође утицај и других великих сликара: Гоје, Веласкеза, Ван Гога, Пикаса, Салвадора Далија...

Управо захваљујући овим везама са западноевропским књижевним и ликовним наслеђем Булатовић је у романима *Људи са четири прста* и *Gullo Gullo* мотивски сасвим далеко од српске књижевне традиције, чак и онда када се чини да експлоатише и наизглед фолклорне, дакле домаће српске гротескне мотиве. Карневализација као поступак, али и као форма поменутих романа веома је блиска вулгарном ренесансном изразу традиционалног романског запада и медитеранске књижевности. Разиграност, упућеност на животне драме умирања и стварања, као особених и стално присутних процеса, проткана хумором, простотом самих радњи, заиста и упућује на везе Раблеа и Булатовића, више него на везе Булатовића са домаћим српским писцима. Управо стога Булатовићу је и одрицана филозофска и уопште интелектуална дубина, чак и онда када је више него очигледно да је његов тон полемичан, упућен ка тражењу одговора, који би коначно обезбиједили човјечанству и сваком човјеку понаособ право на достојанствен живот.

За разлику од Миодрага Булатовића, Борислав Пекић је настављач једне друге гротескне традиције. Од домаћих, српских аутора, као писце чији је следбеник Борислав Пекић, ваља издвојити: Иву Андрића, Милоша Црњанског, Владана Десницу и Мешу Селимовића. Његово дјело се на исти начин критички пита о великим идејама и судбини човјека у историји. *„По ширини епске слике, по дубини књижевног захвата и монументалности приче у којој се укритају мит и историја, његов би књижевни предак могао бити и*

³⁹⁵ Волфганг Кајзер, Гротескно у сликарству и песништву, Светови, Нови Сад, 2004., стр. 41.

Томас Ман.“³⁹⁶ Пекићев доживљај и разумијевање мита, као форме блиске поезији, поједине критичаре навео је да његово дјело упоређују са дјелима – „*Дојса, Кафке, Томаса Мана, Борхеса и Маркеса*“³⁹⁷, истовремено проналазећи у његовим романескним концепцијама блиске везе са *романтичарском школом*, која је у миту видјела „*практично симболичку историју свијета*“³⁹⁸. Ипак, Пекићевим филозофским погледима на свијет и појединца у њему и уопште на људско трајање најближе су позиције двојице великих западних филозофа: Фридриха Ничеа и Освалда Шпенглера, посебно ставови да се историја „*понавња у општим, митским обрасцима*“³⁹⁹, мада јој је „*прича увијек мало другачија*“.⁴⁰⁰ Пекићева умјетничка имагинација повезивана је од стране критике и са дјелом великог руског писца Александра Солжењицина, посебно истичући у први план тематизовање „*сусрета, односно судара двије потпуно различите цивилизације*“.⁴⁰¹ Овај списак писаца блиских Пекићевом поетском изразу у сваком случају је много шири поготово ако имамо у виду Пекићево образовање и познавање европске књижевности, посебно англо-саксонске књижевне традиције. Ипак, када је у питању гротескно у Пекићевим дјелима, ту можемо сасвим прецизно да устврдимо да гротеска овог нашег писца увелико и претежно кореспондира са препознатљивом гротескном традицијом западноевропске књижевности. Било да је ријеч о сотији, портрету или антиутопији, како је писац жанровски дефинисао своја дјела, гротеска

³⁹⁶ Петар Пијановић, Поетика романа Борислава Пекића, Београд 1991., стр. 26.

³⁹⁷ Ново Вуковић, Атлантида у контексту Пекићеве митолошке семантике, Девета соба, Књижевни огледи, Филип Вишњић, Београд, 2001., стр 269.

³⁹⁸ Ново Вуковић, Атлантида у контексту Пекићеве митолошке семантике, Девета соба, Књижевни огледи, Филип Вишњић, Београд, 2001., стр 270.

³⁹⁹ Јован Делић, Прелогомена за Пекићеву поетику прозе, Номмаге Данилу Кишу, зборник радова III, - Будва, 1997. год., стр. 54.

⁴⁰⁰ Јован Делић, Прелогомена за Пекићеву поетику прозе, Номмаге Данилу Кишу, зборник радова III, - Будва, 1997. год., стр. 54.

⁴⁰¹ Лидија Мустеданагић, Гротескни бревијар Борислава Пекића, Стилос, Нови Сад, 2002., стр. 218.

у њима је веома блиска западноевропској, атлантској и острвској књижевној и драмској традицији. И инсистирање на жанровским терминима, који у српској књижевности, до Пекића, нијесу били заступљени упућује нас на ову тврдњу. Сотија, како смо већ рекли, је драмски жанр који је постојао и развијао се претежно у Холандији, Данској и Енглеској, док антиутопија представља типично острвски литерарни концепт. *„Вишедеценијски живот и књижевни рад у Енглеској, која се сматра домовином утопије, очигледно је дјеловао стимулативно на Борислава Пекића у смислу идеје да искуша вриједности тог жанра.“*⁴⁰² Тако дјело овог српског писца с правом можемо прије поредити са књижевним остварењима: Џорџа Орвела, Олдоса Хакслија и Реја Бредберија, као најпознатијим антиутопијама у савременој књижевности. Поред већ наведених писаца, Пекића је врло лако довести у ближу везу и са дјелима Свифта, Велса и других антиутописта: Солжењицина, Клифорда Симака, Исака Асимова... Пекић се, да подсетимо, потрудио да и сам директно упути читаоца на те везе. Комбинација острвске научне-фантастике и Пекићевог рационалног антрополошког приступа теми за резултат је имала механицистичку хладну гротеску, која своју дубину дугује филозофској запитаности над судбином људске врсте.

Утопијска позиција писцу је омогућила да сагледа јасне разлике између човјечанства и материјалног свијета који га окружује, из перспективе филозофа, са једног најопштијег плана и да да свој суд. Јер и утопија и антиутопија су, као што смо већ истицали, са филозофске позиције посматрано, само замишљена стања друштва, односно установљени друштвени поредак. Литерарно сагледавање и вредновање историјске укупности људског трајања неизбежно је

⁴⁰² Ново Вуковић, „Научни песимизам и негативне утопије Борислава Пекића“, *Ноттаге Данилу Кишу*, зборник радова III, - Будва, 1997. год., стр. 31.

довело до постављања основних и вјечитих егзистенцијалних питања, и потраге за одговорима, који су нужно блиски онтолошкој перспективи. Јасно је да је из такве креативне позиције у којој је био Пекић функционалност његове гротеске морала резултовати мрачним и туробним. Отуђеност човјека и природе, човјека и идеала, и на крају човјека и његових креација, резултирала је мрачном визијом укупности људске цивилизације. Пекићев рационализам није дозволио да гротеска поприми лаку разиграну форму, налик оној у Булатовићевим романима, чак ни када је ријеч о истовјетним гротескним мотивима, па чак ни онда када је радња, као у роману *Ходочашће Арсенија Његована*, и дијелом у роману *Како упокојити вампира*, смјештена у препознате просторно-временске оквире. Ако бисмо, у духу Бахтинове концепције, Булатовићеве романе везали за ону гротескну традицију засновану на смјеховном принципу средњег вијека, онда се Пекићеве романи директно наслањају на гротескну традицију предромантизма и романтизма, која представља мрачну визију људске отуђености. Уједно би ово била и потврда Бахтинове тезе да савремена гротеска (гротеска 20. вијека) баштини традицију обје ове врсте гротеског – средњевјековне и романтичарске.

Проблем настаје оног тренутка када се дотакнемо дјела трећег писца – Милорада Павића, јер постаје очигледно да, осим ове двије књижевне традиције, гротеска у његовом дјелу пружа коријене и према неком другом културном наслеђу. Та нова чињеница произилази из простог разлога јер је Милорад Павић своје књижевно дјело претежно утемељио на књижевној баштини српског народа, те познавању религијске и књижевне традиције православног хришћанства и византијске културе. Већ је наведено да је обиљежје Павићевог постмодернизма мијешање разнородних литерарних и ванлитерарних садржаја, али ипак, као доминанту, која је утицала на његов прозни

израз, можемо издвојити следеће: да је он настављач оног литерарног израза и традиције која се може довести у директну везу са поезијом Гаврила Стефановића Венцловића, а још даље са православним исихазмом. *„Павић тражи упоришта управо у оној традицији коју означава Венцловићевом, у првом реду у исихазму“*.⁴⁰³ Павића је такође веома лако довести у везу и са богатом, стилски до перфекције доведеном, литерарном традицијом древног византијског алегоричног израза, у којем је алегоричност истовремено не само стваралачки поступак него и дио структуре књижевног дјела. Мијешање жанрова, фантастике, гротеске, историје, мита и фолклора, којем Павић веома често прибјегава, уједно повезује, по сличности његово дјело са паганским, колективним, литерарним наслеђем српског народа. То је очигледно не само кад се упореди њихова мотивска сличност (појединих Павићевих и гротескних ликова српске народне књижевности), односно архетипова, већ и њихова функционалност и значај у структури и тумачењу књижевног дјела.

Павића су неки од домаћих књижевних критичара видјели и као директног настављача пјесничке традиције коју је утемељио Шарл Бодлер, а која се наставила у дјелима *„модерниста Џојса, Кафке, Пруста и Бекета“*⁴⁰⁴. Упоредио је са многим писцима ранијих епоха па све до оних данашњих почев од Гетеа⁴⁰⁵ па до Умберта Ека⁴⁰⁶.

⁴⁰³ Јован Делић, Хазарска призма - Тумачење прозе Милорада Павића, Просвета, Октоих, Дечје Новине, Досије, Београд, Титоград, Горњи Милановац, 1991. стр . 66.

⁴⁰⁴ Михајло Пантић, „Припитомљавање ђавола, у *Књижевни портрет Милорада Павића*, Зборник излагања са деветих књижевних сусрета, „Савремена српска проза“, 6.-7. новембар 1992, Трстеник, Савремена српска проза, Зборник 5,

⁴⁰⁵ Зоран Глушчевић, „Енциклопедијски дух Милорада Павића“, у *Књижевни портрет Милорада Павића*, Зборник излагања са деветих књижевних сусрета, „Савремена српска проза“, 6.-7. новембар 1992, Трстеник, Савремена српска проза, Зборник 5,

⁴⁰⁶ Никола Милошевић, „Павићево отворено дело“, у *Књижевни портрет Милорада Павића*, Зборник излагања са деветих књижевних сусрета,

Павићева гротеска је, као и свака права гротеска фантастична, али на сасвим другачији начин од гротеске у Пекићевим и Булатовићевим романима, тако да су поједини критичари у његовом литерарном изразу видјели сличности са Михаилом Булгаковим и Луисом Хорхе Борхесом: *„Павићева фантастика, која је негде на средокраћу између борхесовске фантастике филозофско-метафизичког типа и сатиричко-ироничке критичке фантастике Михаила Булгакова, није, дакле, чиста и права фантастика, већ један особен тип гротеске, из које су сви уклоњени елементи комичног замењени елементима апсурдног.*“⁴⁰⁷ Суштина различитости Павићеве гротеске садржана је, ипак, највише у чињеници да је она у православној византијској традицији више орнаменталног карактера, у функцији литерарног доказа и својеврсног упутства за тумачење читаоцу. И не само због тога, већ и због другачијег православног доживљаја времена и вјечности, које директно ограничава функционисање гротескног механизма, Павићева гротеска не поставља питања нити тражи одговоре на једном општијем плану идеологије, политике, антропологије или филозофије.

Ако је Булатовић својом гротеском снижавао политичко и идеолошко на зоолошко, а Пекић спекулативним путем хумано сводио на аутоматизацију и голи импулс самоодржања врсте, Павићева гротеска успијева да на један посве необичан начин повеже литерарно, умјетничко са плотским и биолошким, божанско са демонским, мијешајући њихове садржаје на сасвим неочекиван начин. Карактеристична полемичност гротеске заједничка је за романе сва три писца. Код Булатовића је та полемика развијена на политичке, и политичко – историјске теме, а код Пекића на антрополошке,

„Савремена српска проза“, 6.-7. новембар 1992, Трстеник, Савремена српска проза, Зборник 5,

⁴⁰⁷ Предраг Палавестра: *Критичка књижевност*, Просвета, Београд 1983. стр .217.

религијске и егзистенцијалне теме. Павићева гротеска такође није лишена полемике, али се та полемика помјера и остварује на плану међурелигијског сучељавања. То сучељавање, међутим, није као што би се очекивало онтолошког карактера, већ културно, па би се чак усудили, да у духу Павићевог постмодернизма, устврдимо и поетског карактера.

Миодраг Булатовић је гротескним механизмом, као главним структурним елементом своја последња два романа, демистификовало политику, као средство за манипулацију и владање људима. По њему се испоставља да иза свих великих идеја, било идеолошких, било националних стоји намјера да се свијетом управља, а не да се он заправо и унаприједи. Дијалог са хришћанством за писца је покушај да се пронађе излаз, да се открије када су ствари кренуле погрешним путем. Пекићева рационална имагинација хришћанску мисао претежно користи као прецизни инструмент за мјерење цивилизацијског посрнућа. Код Павића је хришћански глас само један од гласова полифоног свијета, једно његово лице, које прича своје приче и има своје јединствено, доктринарно сјећање на прошле догађаје, у контексту којих ваља сагледавати и могућу судбину данашњих народа. Јер Павић, у духу византијског наслеђа, зна за разлику између времена и вјечности. Есхатолошки карактер умјетности, односно да будемо сасвим прецизни, књижевног дјела чини од ње нит којом се плете свијет. За Павића, као настављача хиљадегодишње православне традиције истока нарација је капија Есхатона, стога је сва енергија демонских сила усмјерена против ње.

2. Сличности и разлике гротескних мотива

На структурном плану, код сва три писца, појављују се са различитом учесталошћу одређени заједнички гротескни мотиви. То су мотиви гротескних тијела, предмета, фолијарни и зоолошки мотиви, мотиви демонског карактера, од којих су неки само орнаменталног карактера, док други имају и значењску функционалност највишег реда. Такође се, као заједничка особина гротеске, код све тројице писаца чија су дјела била предмет овог рада, појављују и гротескни елементи као што су, рецимо, игра са текстом и његовим смислом, стављање акцента на његову акустику, односно визуелизацију и слично.

Вјероватно да ни у једном савременом жанру у српској књижевности нема толико мотива фантастичних, митолошких и митологизираних бића као у гротесци. А међу тим бићима свакако да је најучесталија појава вампира, традиционалног српског фолклорног мотива, који се у домаћу књижевност поново вратио на велика врата, таман кад се очекивало да ће из ње захваљујући отклону од традиционалног, сасвим нестати. Савремени вампир је гротескно биће које је увелико мотивски надограђено у односу на фолклорни архетип, преузимајући на себе многе карактеристике које су традиционално припадале самом нечастивом. Али све то му не смета да, и код Булатовића, и код Пекића и код Павића, поново постане гротескним симболом наопаког остварења људског сна о вјечности. Међутим и поред свог уважавања ове чињенице, управо се кроз лик вампира може сагледати сва различитост гротескног обликовања овог књижевног јунака код поменутих писаца. У најкраћем, од свих вампира, они Павићеви (има их неколико јер је умножавање између осталог давно препозната гротескна техника) су некако најближи традиционалној представи о њима. Пекићев вампир је хладан и рационалан свједок,

који на чудан начин усмјерава живот своје жртве ка неминовном крају. Франц Јозеф Свињски свакако да је најупечатљивији, не само својим гротескним изгледом већ и централним мјестом у Булатовићевом демонијуму. Показују се, за разлику од фолклорних претходника, као неуништива бића. Пекићев чак и недодирљив, готово апстрактан, и да није кишобрана који га повезује са материјалним свијетом могао би се свести на закашњели приговор савјести. Адам Трпковић, општински писар, заправо има много више особина несмиреног духа него вампира, и углавном је његов трагични и судбински сусрет са Конрадом Рутковским литерарни егземплар како и велике идеје у сусрету са стварним животом бивају, од стране оних који их промовишу, поништене и издане. Његова вампирска егзистенција заправо је меморијског карактера, па чак и накнадни плод закашњелог сусрета филозофије, савјести и лудила. Са становишта гротеске Адам Трпковић је изокренуто огледало, у којем се огледа сва дубина моралног пада Конрада Рутковског.

Зато је Булатовићев Франц Јозеф јунак чија је појава сва у знаку материјалног. Писац се потрудио да га опише као биће од земље и блата, крви - па макар она била и туђа и меса - макар оно било и распаднуто и труло. Уз то, у њега је уграђено и дрво и жица, и плијесан и бућ. Његово тијело гротескно је прекривено отвореним ранама, тјелесне течности које из њега излазе - сузе, зној и крв - и тјелесне страсти које га муче представљају приказ тијела у сталној и незаустављивој деградацији. За разлику од Адама Трпковића Булатовићев Дракула периодично оживљава, али се његов лик не регенерише. Но, то не значи да га писац није довео у најближу везу са свијетом идеја, оних политичких, па и антрополошких. Дракула - Франц Јозеф представља борца који жели да покори свијет, да му промијени крв и свијест. Колико страشان овај јунак, ипак, што га више

упознајемо, постаје све смјешнији. При компарацији Франца Јозефа са Пекићевим вампиром, неминовно се долази до закључка да се у првом случају заправо сусријећемо са лакрдијашем, који је писцу послужио да одбаци најмрачније људске визије, тако што их је са плана идеја превео на тјелесно-материјално начело. Иако се на први поглед чини доста близак познатом структурном обрасцу вампира из српске митологије и Дракула је заправо веома удаљен од ње. Прво, зато што је неуништив, па му ни старо, опробано српско оружје против вампира - дрвени колац у грудима не смета да настави своју трагикомичну мисију. Друго, јер је умјетничким поступком, увидом у његову интиму, потпуно демистификован и уједно лишен фолклорне представе о наопако еротизованом јунаку који спопада женску чељад и пије крв. Треће, то је његово довођење у везу са вишим сферама људског духа и интелекта. Но, на етичком плану улога Дракуле је сасвим другачија у односу на Адама Трпковића, он не само да не представља медијум за макар и закашњели призив приговора савјести, већ је напротив то јунак чије је настојање да управо лиши савјести све којима намјерава да влада и са којима долази у контакт.

Павићеви вампири су прича за себе. Има ту и несмирених душа и демона који показују вампирску природу. На крају Павић се постарао да вампирску способност трајања у времену и накнадне пост мортум егзистенције несебично пренесе и на оне ликове за које, са сигурношћу, можемо рећи да немају ни једну другу вампирску особину. Али, то не значи да у *Хазарском речнику* нећемо наићи на готово заборављену традиционалну гротескну вампирску жеђ за људском крвљу, која приличи основној, односно архетипској представи овог хтонског бића у српској фолклорној традицији. Та страст за тјелесним, гротескна по својој природи, ни најмање није зависна нити супротстављена плану идеја, нити јунака које ће сустићи вампирска

клетва (Петкутин и његова невјеста), нити пак вампири испољавају било шта што би указивало да им је поред крви стало и до душа својих жртава. Павићев вампиризам је традиционално болест мртвих, која се преноси смрћу. Чак шта више, Павићеви вампири, односно несмирене душе, из епизоде са Петкутином, мотивски подсећају на још старије књижевне узоре. Опис разрушеног амфитеатра повампирених, који чекају да падне кап крви, како би се бацили на своју жртву, готово неодољиво подсећа на сцену из Хомеровог епа, када Одисеј призива душу пророка Тиресије и других умрлих. Да су Павићеви вампири знатно другачији од вампира булатовићевског, а посебно пекићевског типа, свједоче и ликови Јабир Ибн Акшанија и Никона Севаста. Ова два јунака заправо проблематизују присуство вампира у *Хазарском речнику*, јер сами по себи представљају гротескно мијешање различитих демонских садржаја. Ако је, у епизоди са Петкутином, вампиризам био сведен на пуку жеђ за крвљу, у случају Акшанија и Никона Севаста, он је надограђен, макар до ђавоље равни или је ђаво опет гротескно преведен на материјално-тјелесно кроз додавање вампирских црта његовом лику. У сваком случају Акшани и Никон Севаст испољавају особине које има изворни српски вампир, почивају у гробу, макар сваког 11. петка у години, и ако се тад затекну, могу бити убијени макар за неко кратко вријеме. Такође их одликује моћ да се претворе у одређену животињу, тачније Акшани у дивљег вепра. Павићев поетски пројекат гротескног поигравања са мотивом вампира укључује и претјерано еротизованог јунака, чије је име Дракула, из којег је готово потпуно нестало вампирског садржаја.

У „Хазарском речнику“ сријећемо још један гротескни мотив веома близак вампиру, а то је мотив вјештице. Гротескна и еротична Ефросинија Лукаревић је доста блиска српској фолклорној представи о вјештицама и представља јунакињу којој није могуће пронаћи сличан

лик нити у једном од Булатовићевих, а поготово не у Пекићевим романима. Иако је представљена као вјештица, она заправо има особине вампира, јер иако умире на Дунаву, чудесно васкрсава у Истанбулу, неколико вјекова касније. И њена наглашена еротичност такође упућује на ове везе са мотивом вампира. Кад смо већ код еротичности, гријех би било не поменути Булатовићеву Гудрун, иако у лику ове јунакиње нема ништа мистично. Сличност између два лика је само по претјераној еротизацији и сексуалности. Љепотица Гудрун је главна звијезда баханалијских окушљања. Њена сексуалност је пренаглашена и доведена до карикатуре. Оно гротескно у њеној појави типичне алпске и германске љепотице су „далијевске сисе“ без брадавица, „пуне алског млијека и меда“ и представља „наказу од лепоте“⁴⁰⁸. Асоцијативно-алузивне везе које овако гротескни описи и коментари настоје да успоставе на релацији писац - читалац не треба посебно истицати. Ваља истаћи да је Булатовићева Гудрун, само једно од многих имплицитно наглашених пишчевих упутстава да се овај роман чита као гротескно писмо. Лишена материнских обиљежја и сведена на еротско биће Гудрун је јединствен лик у српској књижевности. Њена супериорност, која произилази из наглашене еротичности, у ствари је хендикеп који је чини ликом којим се наново митологизира већ демитологизована стварност. Она је, ако поћемо за класификацијом Нортропа Фраја, у оној последњој групи јунака, који захваљујући својим манама и недостацима, на неки непознат и необичан начин, постају супериорнији у односу на читаоца и бивају измјештени у митску димензију. За разлику од дубровачке вјештице, која рађа и која зна да воли и пати, код Булатовићеве јунакиње не примјећују се никаква осјећања, па је чак очигледно и одсуство било какве страсти, макар и оне сексуалне.

⁴⁰⁸ *Gullo Gullo*, Просвета, Београд, 1983., стр. 156.

Мотиви гротескних животиња представљају другу групу гротескних симбола који се јављају у романима које смо анализирали. Али, опет не свуда подједнако. Булатовић нарочито потенцира овакву гротескну симболику, Пекић донекле, док је у Павићевом *Хазарском речнику* та симболика орнаменталног карактера и не постоји животиња чија би симболика имала неко наглашеније значење. Пошто смо већ, до детаља, објашњавали значење црне свиње Јозефине са становишта алегорије, још само да додамо да је она јединствен симбол какав, док роман *Људи са четири прста* није написан, није постојао, нити у српској нити у свјетској књижевности. Паралела између свиње, као вјесника апокалипсе, и Пекићевог пса Шарон, што доноси страшни вирус који пријети да уништи свијет, тешко да се да направити, управо из разлога јер је Булатовићева Јозефина издигнута на ниво апсолутног симбола. Тај симбол не само да кореспондира са књижевном традицијом прошлих епоха - романтизмом и хришћанским наслеђем - Стари и Нови завјет - из којих црпи дио алегоријског значења, већ показује и све особине детаљно промишљене и кроз натуралистичке описе отјелотворене умјетничке креације. Алузивност на звијер из бездана Пекићеве Шарон, ипак, блиједи у поређењу са Јозефином. Слично је и са куном гуло, иако се и код ње показује амбиција писца да јој да један универзалнији карактер. Међутим, сама чињеница да овај симбол не кореспондира нити са једним озбиљним поетским симболом претходних епоха умањила је и његову ефектност. Остаје нам још Пекићева кртица, несумњиво гротескно биће, чија је појавност на неки начин заобиђена филозофском поруком коју преноси човјечанству. Она не само да изражава гротескно обличје, већ истовремено упућује на дуалистички приступ времену, животу и природи. Њени разговори са човјеком/роботом Арноом заправо су велика лична полемика Борислава Пекића са Освалдом Арнолдом Шпенглером и његовим учењем о цикличности и двоструком схватању времена. Гротескне

животиње у роману Милорада Павића су сасвим ријетке и ако се појављују њихова симболика је под знаком питања, јер не само да нијесу носиоци неког тачног, посебно одређеног значења, већ се поставља питање да ли су уопште гротескни симболи у питању. Ипак, један од јунака биће усмрћен рогом жуте краве која је у ту сврху пажљиво пронађена. Ту су и папагаји, корњаче, камиле као орнаментални мотиви у роману.

Блискост у поетском изразу Миодрага Булатовића и Борислава Пекића примјетна је и када су у питању гротескни описи изгледа и функционалности које имају отуђени предмети и механизми. Код Булатовића је мијешање механичког и органског врло често, и то се најбоље манифестује у опису појаве Франца Јозефа. Механичко се оживљава и тако долази до његовог отуђења, а људско, односно живо, укидањем појединих или свих животних функција деградира. Али, заједничко обојици писаца је да гротескно мијења оно што Кајзер назива *“ћуд предмета”*⁴⁰⁹. Људска одјећа и обућа оживљавају се на специфичан начин. Ријеч је о предметима свакодневице који су на чудан и неприродан начин постали страни. Њихова намјена је промијењена и самим тим дјелују отуђено, као да више не представљају нама познате ствари. Код Булатовића су, не само у фантастичној равни, садржани пописи сваковрсних оруђа и оружја које је (не)људски ум не једном употребио да до коначности поништи човјечији живот.⁴¹⁰ Код Пекића предмети који развијају „свој

⁴⁰⁹ Волфганг Кајзер, Гротескно у сликарству и песништву, Светови, Нови Сад, 2004., стр. 150.

⁴¹⁰ Фантастично набрајање оваквих предмета у Булатовићевом роману као да нема краја: “кљешта готово свих величина..., маказа..., жица..., тестерица..., кашика..., длета..., турпија..., врећа са песком из Саве..., ножеви, почев од оних малих, па до највећих, војничких употребљаваних па сачуваних да застрашују, криве бритве с корицама од говећих рогова, нож звани босанска чакија, прослављене каме..., пендреци..., минијатурни топузи..., секире, збирка читава, како би киднаповане и овде уведене одједном обузели страва и ужас, највише је оних лаких, с крстовима и грбовима по

сопствени, опасан живот⁴¹¹ представљају доминантну групу гротескних мотива. Разлика почива у чињеници да је код Булатовића човјек тај који злокобно мијења или проширује намјену тих предмета и тако их чини гротескно отуђеним, а код Пекића они мимо људске воље започињу или развијају сопствену намјену. Готово да је сувишно помињати кишобран Адама Трпковића, односно шешир Арсенија Његована, који у једном тренутку чудесно започињу гротескну и злокобну поетску егзистенцију. Иако сасвим обичан предмет, кишобран се показује носиоцем демонске тежње за уништењем, а шешир најављује драматичне, судбинске моменте у животу јунака. Пекић ће још и више у роману 1999 развити ову идеју отуђеног, аутоматизованог свијета, којим доминирају машине, демонизујући људске направе почев од најобичнијег завртња па до робота, који представљају савршене људске копије. Проблем вјештачке интелигенције, као лајт-мотив последња два анализирана Пекићева романа, разматран је, ипак, са једног општег, филозофског плана. Иако се чини да је нагласак на гротескне аутомате, с обзиром да је, бар на први поглед, 1999 типично остварење СФ жанра, машине и уређаји који су у служби вјештачке интелигенције првог робота и који су самим тим функционализовани као израз његове мржње према човјеку, не избијају у први план романа. Наиме, помјерањем тачке гледишта на један универзални, свеопшти ниво потраге за светим гралом људске егзистенције – потраге за бесмртношћу – Пекић је дјелимично умањио утисак гротескног. То удаљавање од материјалног, предметног и помјерање ка плану идеја чини једно од основних

држалицама, спретних за баратање и за борбу прса у прса, затим секире теже, старе, на зубљене, од 1918. неоштрене, оне којима су по Босни и Србији одсецане руке, ноге и главе, на крају секире најтеже, праве шумске, оне којима се ушмице ударају.... (*Људи са четири прста*, Просвета, Београд, 1983., стр. 109.-111.).

⁴¹¹ Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, Светови, Нови Сад, 2004., стр. 256.

обиљежја Пекићеве гротеске и резултира у свим ситуацијама хладном, на моменте и понорном гротеском, која је запитана над смислом и судбином појединца, али и укупне људске цивилизације. Уосталом и *Беснило* је утемељено на причи о потрази за вјечношћу која наопако завршава ужасном епидемијом.

На крају, остаје нам да се у мотивској равни осврнемо и на онај дио гдје су писци у први план истакли људска стања, тјелесне и душевне драме. Булатовић ће ставити акценат на готово лудачку ужурбаност својих јунака, на њихове грознице, упале, на загнојене ране, полне и друге радње које у први план истичу тјелесност. Описе тих радњи прате бурне и обично болне реакције јунака. Четворопрсташи пате и саосјећају, чак и онда када су они ти који наносе бол другим људима. Потрага за милошћу, у свијету који је према човјеку готово по правилу суров, главни је покретач Булатовићевих јунака. Стога они животне драме преживљавају са наглашеним сентиментом. И управо у опису стања кроз која пролазе његови јунаци Булатовић је исписао ненадмашне гротескне сцене.

Код Павића и поред очигледне унутрашње наглашености у мотивацији јунака таквог набоја који доноси гротеска напросто нема, док Пекић развија гротескне описе крајњих стања свијести – лудила и тијела – болести. *Како упокојити вампира* и *Ходочашће Арсенија Његована* заправо се највише могу и назвати гротескно написаним остварењима захваљујући умјетничком поигравању са свијешћу јунака, који постају жртве интелектуалне немоћи да се суоче са изазовима које захтијева спознаја животне ситуације у којој се налазе. Лудило, као типично гротескно стање јунака, и у првом и у другом случају, води ка њиховом неминовном и трагичном крају. У роману *Беснило*, Пекићу се пружила прилика да уједно представи драматична стања свијести и тијела истовремено. Више него иједна друга болест бјеснило се показало

погодним да се испишу странице и странице описа тјелесних драма, дајући на моменте, захваљујући натуралистички описаним сценама, роману тон хорор остварења. Претварање човјека у звијер дешава се не само на тјелесном већ првенствено на интелектуалном плану. Болест крши не само тијело, већ и ум. Стога је Пекићева гротеска у овом роману посве различита од свега досад написаног у српској књижевности. Урлици, запјењеност, грозница, страх од свјетлости, уједи, сцене митског насиља смјењују се поглавље за поглављем. Сам крај романа у знаку је архетипске сцене обрачуна мушког и женског принципа, нагих грозничавих тијела измијењене природе, која уједно означавају гротескну визију потенцијалног новог човјека.

3. Сличности и разлике у представљању простора и времена

Пишући о стваралаштву Франсоа Раблеа, Михаил Бахтин истиче као битно обиљежје гротеске и начин на који се приказује простор, односно кретање јунака у простору (и времену). С тим у вези, он истиче да те слике заправо представљају умјетничку визију пакла. **“Пакао је (...) она чворишна тачка у којој се укрштају основне магистрале тог система - карневал, гозба, туче и батињана, псовке и клетве”**.⁴¹² Да је Булатовићева визија подземља својеврсни пакао указано је већ раније: **“Бајословна пројекција зла у којој се секу две равни: психолошка и митска, рационална и ирационална, индивидуална и колективна...”**⁴¹³ реализована у **“одређеном**

⁴¹² Михаил Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Нолит, Београд, 1978., стр. 402.

⁴¹³ Зоран Глушчевић, *Поговор роману “Црвени петао лети према небу”*, Београд, Нолит, 1982. 261. стр. Српска књижевност 41, стр. 223.

историјском простору"⁴¹⁴. Тај "историјски простор" су западноевропски градови друге половине 20. вијека. Ипак, оно што је карактеристично за Булатовићеву визију простора је да је вертикала, однос горе-доље, космичка представа неба и земље, не само помјерена, већ је у Булатовићевим романима које смо анализирали окренута наглавачке. Средиште пакла није, како би се дало претпоставити, негдје доље, већ напротив на врху. Изгнанство (... из претпостављеног раја) завршава на свињској планини (и ђаво има уздигнут трон!). Крајња тачка подземља је Дракулин дворцац. Он се налази на неидентификованој висоравни до које пут знају само проклети и одабрани. Замак Франца Јозефа је у ствари свињац, свињска развалина, мјесто гдје се одржавају чудовишни коцерти и, типично у гротескном духу, обавља својеврсно духовно "оплођавање" оних који тамо буду доведени. Наиме, по Михаилу Бахтину, свако узвишење у гротескној топографији простора представља транспоновану слику фалуса. Он је тај који, макар и својом сјенком, доводи до стварања новог. Дракулин замак је мјесто гдје настају "четворопрсташи". За гротескни канон, истиче Бахтин, управо је и најважније ово помјерање по линији горе - доље. Оно доноси квалитет у садржају, односно његову промјену.

Упоредбујући двије врхунске сцене, ону Павићеву, гдје Петкутин и његова вјереница вечеравају у полуразрушеном римском амфитеатру, те ону Булатовићеву, гдје Франц Јозеф, у свом такође разрушеном дворцу, свира пред крдом свиња, немогуће је не уочити сличности у гротескном обрасцу, односно значају који простор има за гротескну представу. Кад смо већ код Павића, ред је да истакнемо да су просторије и објекти чије описе налазимо на неки чудан начин смјештени на маргинама нашег опажања. Ту се ради о старим

⁴¹⁴ Зоран Глушчевић, Поговор роману "Црвени петао лети према небу", Београд, Нолит, 1982. 261. стр. Српска књижевност 41, стр. 223.

градовима, замковима, забитим манастирима, склоњеним у клисурама, војничким шаторима, монашким келијама, штампаријама и претрпаним библиотекама, тачније о оним објектима који немају или који су одавно изгубили сврху становања. За разлику од Миодрага Булатовића, Милорад Павић је свој роман смјестио у оне препознатљиве географске оквире старе Византије. Радња Хазарског речника претежно је смјештена у простор чије су границе Дунав, Дубровник, Константинопољ, Александрија, Понт и Трапезонт...

Надаље, указали би још на једну сличност, када је у питању гротескно представљање простора у романима поменутих писаца, а то је у духу гротескног канона, стална и никад прекинута веза са земљом. Булатовићеви јунаци су у непрекидној журби, али увијек у контакту са тлом, земљом, блатом, кишом и прашином... Марковић, Булатовићев јунак, свог првог Њемца уграђује у свјеж бетон, а један од јунака у спаваћој соби држи ковчег напуњен земљом. Славиша Марковић носи цигле у коферу, да би ногама додиривао земљу. Тај контакт јунака и земље типичан је за гротескне слике. То је механизам преко којег се све снижава у духу материјално-тјелесног начела. Сјетимо се кртице која позива на спас бјекством у земљу, што дубље то боље, и гротескног приказа падине прероване кртичњацима. Ако земља препораћа, све вјештачке материје убијају. Код Пекића последњи човјек бива сахрањен у гроб преко којег се излива огромна количина бетона, чиме се исказује механички, премда ипак ирационални страх, вјештачке интелигенције од евентуалног људског васкрења. Приказ гроба, поготово његове унутрашњости, а који налазимо код све тројице писаца, такође је типично гротескног карактера. Франц Јозеф почива у гробу, Акшани и Никон Севаст такође. Последњи човјек, међутим, нема право на гроб у којем би почивао. Пекић свом последњем човјеку и од гроба прави неразрушиву бетонску тамницу. Робовање и

подређеност човјека простору код Пекића је најочигледније у роману *Ходочашће Арсенија Његована*, гдје се, не само кроз лик бившег кућевласника, исказује сва сложеност међусобног гротескног посједовања.

Радњу Пекићевих романа карактерише широко постављена сцена, почев од Београда, Вороњежа и Медитерана све до лондонског аеродрома Хитроу, сјеверноамеричког континента и митске Атлантиде. Икониичност простора, односно симболизам географски одредница у којима је смјештена радња романа, на неки начин условљава и обухватност теме. Интересантно је да сва тројица писаца теже томе да радњу романа помјере далеко од домаћег терена, Булатовић ка западној Европи, Павић ка Оријенту, а Пекић на просторе Велике Британије и Америке. Уз то очигледна је и сличност умјетничке визије просторне опозитности по вертикали, надземља и подземља, Атлантиде и данашњег свијета, Византије и онога што је на њеним темељима израсло. Несумњиво да је оваква симболизација простора гротескно обиљежје, у функцији наметања једног свеобухватног и доминантног сагледавања умјетнички доживљене стварности.

Паралелизам је присутан и на временском плану, можда још и уочљивије. Мијешање временских перспектива, поготово прошлог и садашње, карактеристично је за анализирана дјела сва три писца. Каузални принцип, доминантан за реалан доживљај времена, ипак, никад не бива поништен. Али, зато гротескно третирање и мијешање временских планова за последицу има циклични доживљај протока времена који утиче на поступке јунака и на доживљај дјела од стране читаоца. Код Булатовића то резултира кретањем у зачараном кругу људских заблуда, гдје је историја само гомилање и понављање, код Пекића шпенглеровском визијом понављајућих догађаја и

понављајућих човјечанстава, а код Павића тријадама веома сличних да не кажемо истих јунака који имају пред собом непромијењени циљ у различитим временима. Код Павића је временски план не само узрочно-последичан, већ је и есхатолошког карактера. Павићева приповједачка оса времена, у складу са гротескним поигравањем логиком и логичним, нема чак ни сталну усмјереност према будућности, већ се каузалност успоставља и на основу догађаја који ће се реализовати тек у наговијештеној будућности књижевног јунака. Временска перспектива гротеске зато, како смо већ истицали, увијек има библијски карактер. То гротескно мијешање временских планова зна да буде и на индивидуалном, односно личном плану, као код Арсенија Његована и Конрада Рутковског, гдје разумљиво представља деградацију њихове моћи опажања, закључивања и мишљења. Оно што се једном догоди, односно реализује у неком временском тренутку, остаје заувјек сачувано у историји и постоји веома велика вјероватноћа да може, на сличан или истовјетан начин, бити поновљено у некој другој, сличној, историјској прилици. Сјећање је стога наш инструмент за доживљавање и препознавање времена. Временски распони умјетнички доживљеног времена у Пекићевим антиутопијама се мјере еонима, код Павића и Булатовића миленијумима. На тако широко постављеној сцени садашњост је краћа од помисли, а велике социјалне формације, односно догађаји који су доминантно утицали на њихово постојање изгледају сасвим савремени. Гротеска истиче у први план и паралелизам који постоји на плану доживљаја времена различитих друштвених и културних заједница, јер вријеме и догађаје које оно неминовно носи са собом нити сви једнако примјећују нити имају јединствену представу о његовом протоку. Чак шта више, поставља се и питање људске способности да схвати проток времена. Булатовић се чак руга и самој идеји објективног доживљаја времена. Историјско сјећање различитих друштава дочарава на исте

догађаје и исте теме паралелне свјетове: „*тајне и јавне, дневне и ноћне, данашње и давнашње, митске и појавне*“⁴¹⁵, то је уједно “*паралелизам миленијумски раздвојених*”⁴¹⁶ свјетова европског истока и европског запада.

Визија свијета (односно људске заједнице, јер гротеска ван људске самоперцепције заправо и не постоји), нарушеног сопственим трајањем, подразумијева (макар то била и заблуда) да постоји и неки тренутак у историји када је он (свијет) био у равнотежи. Свако упоређивање и мијешање временских планова, а поготово полемика, па макар и у виду пародије, односно ироније, са духовним наслеђем доминантних друштвених формација прошлих времена представља умјетничко признање о несавршености свијета, и уједно покушај успостављања равнотеже у истом. Гротескно тако, не само у књижевним дјелима, представља корективни фактор и приближава књижевност оним токовима које православна мисао доживљава боготражитељним путем. Стога не треба да чуди да се код све тројице писаца на временском плану указује библијска перспектива стварања свијета. Код Булатовића се она протеже све до данашњих дана и усмјерена је на потрагу за људском милошћу, као друштвеном константом, која се незнано изгубила негдје кроз историју. Борислав Пекић ће овај дијалог са јеванђеоским порукама издићи на најопштији ниво свеукупности људске историје, па макар се она и понављала. За Павића је хришћанство, односно Свето писмо „*пространа, вечна и моћна песничка држава*“⁴¹⁷ чији су становници и савременици, где чуда, Хомер и Свети Илија, а поетско, религијско и историјско су нераскидиво повезане ипостаси једног истог човјечанства.

⁴¹⁵ Јован Делић, Булатовићева ђаволијада, Политика, 28. 05. 1983.

⁴¹⁶ Јован Делић, Булатовићева ђаволијада, Политика, 28. 05. 1983.

⁴¹⁷ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета – Просвета, 1997. год., стр. 68.

4. Гротескна орнаментика

Већ смо истицали да има доста мотива чија је функционалност сведена на то да нагласе гротескни карактер литерарне структуре којој припадају. Сами по себи ти мотиви не носе неко дубље значење и представљају имплицитна одређења, односно онај дио структуре који је Ролан Барт називао „ознакама“⁴¹⁸. Карактеристично за сва три писца је да се оваквом гротескном орнаментиком обилато служе. Поступци којима се граде овакви гротескни детаљи, по правилу, су препознатљива и наглашена хибридикација, асиметричност и гомилање. Поготово код Милорада Павића налазимо на обиље таквих поетских украса, рецимо рибе које узлијећу са длана, чудесна огледала, отровна слова, магија садржана у погледу и покрету сабље, различита боја очију. Сви ти ситни детаљи сами по себи не би значили ништа да нијесу у функцији да нагласе гротескност лика, односно ситуације која је описана. И Миодраг Булатовић се служи сличним умјетничким поступком, с тим да је претежно гомилање сличних или потпуно различитих предмета у позадини гротескне структуре вишег значењског реда.

Гротескна тенденција ка орнаменталном преноси се и на визуелни, па чак и акустични доживљај поетског текста показујући тежњу да промијени не само његову семантику, већ и граматичку логику и ортографску форму. Већ смо указивали на нарушену граматичку код све тројице писаца, која обично резултира комичним ефектом, поготово код Пекића и Булатовића, што гротескну форму у анализираним дјелима приближава позоришном изразу. Уз то, код Павића и Пекића, постоји очевидна намјера да се у садржај дјела укључе и садржаји некњижевне природе: шеме, графикони, цртежи и

⁴¹⁸Ролан Барт, „Увод у структуралну анализу прича“, *Летопис Матице српске*. Нови Сад: Матица српска, књ. 407, св. 1 (јануар), 56-84, 1971.

слике. Поготово *Хазарски речник* обилује таквим гротескним орнаментима. Међутим, да не би било недоумице, сва та наводна појашњења више замагљују него што објашњавају ствари: наводни прикази икона су нејасни, текстови написани непознатим и архаичним писмом обично завођење читаоца и давање наводне, паралитерарне аргументације цјелини којој припада.

Можемо истаћи, да је истраживање ове теме показало следеће: гротеска у романима Миодрага Булатовића, представља изузетну карневалску слику свијета (овај писац уосталом и није крио своју намјеру да карневализује последња књижевна дјела); у остварењима Борислава Пекића она је (гротеска) плод рационалистичког сагледавања човјека, историје и свијета; и на крају, Милорад Павић је у *Хазарски речник* гротеску уграђивао, као стилску позлату, која треба да потврди његов енциклопедијски – лексиконски садржај.

Из приложене табеле, са којом завршавамо овај рад, да се видјети фреквентност гротескних елемената у анализираним дјелима. Она уједно показује сву ширину овако постављене тезе, чија је израда претпостављала веома напоран и изнад свега обиман посао. Уколико је, а јесте, нешто изостављено из овог рада, то је управо последица обимности материје којој се приступило. Сматрамо да ће у свим будућим истраживањима гротеске и гротескног, у дјелима српских писаца, неизоставно полазиште бити дјела којима смо и ми посветили пажњу. Надамо се да ће будући критичари бити надахнутији и верзиранији у том послу од аутора овог рада.

Аутор	Мирча Булатовић	Борислав	Како унокојити вампира	Гротескни ликови и прикази томице	Гротескне животиње и симболи	Гротескни предмети	Гротескни простор и вријеме	Гротескна орнаментика	Гротескне радње и стања
				Четворопрсташи, вампир, келеци, сцене карневала	Свиња, змија,	Разни предмети	Европско подземље, послератно раздобље библијска перспектива	Нарушена графика, билке, ознаке	Грозничавост, смрт, болест, рабање
	<i>Људи са центри прста</i>			Терористи, Гудрун, тетовирани јунаци и сл	куна, змија	+/- Врло ријетко	Подземље, терористи, средина 20.вијека, библијска перспектива	Билке, животиње,	Смрт, секс, сцене јела и пића
	<i>Gullo Gullo</i>			Адам Триповић, Конрад Рутковски	-	+ кишобран	Црна Гора, Њемачка, нацисти, други свјетски рат, послератно вријеме	+	Лудило, смрт, страх

ЛИТЕРАТУРА:

1. Анић, Лука, архимандрит, „Православље и уметност“, Врњачка Бања, 2002. Год., 22/9;
2. Аристотел, *О песничкој уметности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1990.;
3. Атанасоглу - Калмајер, Нина, *Ружно - Критички термини историје уметности*, Светови, Нови Сад, 2004.;
4. Ахметагић, Јасмина, *Антропологија, Библијски подтекст у Пекићевој прози*, Београд, 2006.;
5. Бабић, Сава, *Гротескни свет Иштвана Еркења*, Београд: Српска књижевна задруга, (Мала библиотека Српске књижевне задруге), 2004.;
6. Бабјак, Михал, „Експресионизам Мирослава Крлеже и Јана Крушовског“, *Зборник Матице српске за славистику*; 2003.
7. Бал, Мике, *Наратологија*, превела Растислава Мирковић, Београд, Народна књига, Алфа. 2000.;
8. Ролан Барт, „Увод у структуралну анализу прича“, *Летопис Матице српске*. Нови Сад: Матица српска, књ. 407, св. 1 (јануар), 56–84, 1971.
9. Бартош, Отакар, „Биљешке уз теорију и типологију гротеске“, *Умјетност ријечи*, год. IX, бр. 1, Загреб 1965.;
10. Бахтин, Михаил Михајлович *Literatur und Karneval: zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch, Verlag, 1990.;
11. Бахтин, Михаил, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Нолит, Београд, 1978.;
12. Башић, Соња, *Нортрон Фрај као митски и архетипски критичар*, *Умјетност ријечи*, Загреб, 1991.;

13. Бергсон, Анри, *Смијех - есеј о значењу комичног*, Знање, Загреб, 1987.;
14. Бест, Ото Ф. , „Гротескно у песништву“, Реч. - ИССН 0354-5288. - Год. 2, бр. 10 (1995), стр. 76-82.;
15. Белси, Катарина, *Постструктурализам*, Шахинпашић, Сарајево, 2003.
16. Бећковић, Матија, „Спрдња са целим светом“, поговор у *Булептица ругалица*, Октоих, Подгорица, 1991.;
17. Бичков, Виктор, *Естетика отаца цркве*, Службени гласник, Хришћански културни центар, Београд, 2010.;
18. Блекбурн, Сајмон, *Оксфордски филозофски речник*, Светови, Нови Сад, 1999.;
19. Борев, Ј., *О комическом*, Москва, 1957. год;
20. Боснић, Александра/Милатовић, Слободан, *Последњи орден: сутонска гротеска*, Цетиње: Дигнитас, Подгорица: Дом омладине "Будо Томовић", 1996.;
21. Бошковић, Драгана, „Фантастика Новог Јерусалима“, у *Поетика Борислава Пекића*, Београд, Службени гласник, Институт за књижевност и уметност, 462-475. 2009.;
22. Бошковић, Драгана, „Фантастика у роману Беснило Борислава Пекића“, *Културни херој*, интернет издање <http://kulturniheroj.com/?p=2880>, od 10.10.2015.;
23. Брајовић, Тихомир, „Параболично-гротескно позорје људских судбина“ у *Проклета авлија/Иво Андрић*. - Београд: Завод за уџбенике и наставна средства :НИН, 2005., стр. 93-121.;
24. Булатовић, Миодраг, *Људи са четири прста*, Просвета, Београд, 1983.;
25. Булатовић, Миодраг *Пети прст*, Просвета, Београд, 1983.;
26. Булатовић, Миодраг *Gullo Gullo*, Просвета, Београд, 1983.;

27. Булатовић, Миодраг, Сабрани интервјуи - *Никад истим путем*, БИГЗ и СКЗ, 1999.;
28. Бурдије, Пјер, *Правила уметности – генеза и структура поља књижевности*, Светови, Нови Сад, 2003.;
29. Бут, Вејн, *Реторика прозе*, превео Бранко Вучићевић, Београд, Нолит. 1976.;
30. Валтер, Алферд, „Теорија гротескног и његово обликовање у прози А.Г. Матоша“ , Умјетност ријечи, год. XXV, бр. 3, Загреб 1981.;
31. Valček, Peter, *Europska groteska*, Bratislava: Slovensky spisovatel, 1989.;
32. Велек, Рене и Ворен О., *Теорија књижевности*, Нолит, Београд, 1985.;
33. Vignini, Nicola, „A Short History on Classical Grottesca Ornamentation“, London, 2005.;
34. Вранеш, Александра, *Основи библиографије*, Народна библиотека Србије, 2001.;
35. Вуковић, Ново, „О моделовању времена у постмодерном српском роману“, Девета соба, Београд, библиотека Албатрос, Филип Вишњић, 2001.;
36. Вуковић, Ново, „Научни песимизам и негативне утопије Борислава Пекића“, Девета соба, Књижевни огледи, Филип Вишњић, Београд, 2001.;
37. Вуксановић, Дивна, „Барокно и природно: проблемски повратак Кантовој трећој критици“, Зборник радова Факултета драмских уметности, Бр. 4 (2000), стр. 302-310.;
38. Вулетић, Витомир, „Наставак и крај "прве идиле" Николаја Гогоља“, "Миргород", Зборник Матице српске за славистику. 62 (2002), стр. 93-116.;

39. Гаскел, Иван, „Лепо“ - прилог у *Критички термини историје уметности*, Светови, Нови Сад, 2004.;
40. Гашпаровић, Дарко, „Камов, апсурд, анархија, гротеска“, Загреб: Омладински културни центар, 1988.;
41. Глигорић, Велибор, „Туђе“, *Савременик*, 1956. , бр. 4.;
42. Грујић, Марија, „Мотив вештице у причи *Отисак срца на зиду Борислава Пекића*“, у: *Поетика Борислава Пекића*, Службени гласник, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2009. Год., 441-449.
43. Глушчевић Зоран, „Гротеска“, *Књижевне новине*, бр. 700-701, Београд, 1985.;
44. Глушчевић, Зоран, *Црвени петлао лети према небу*, Поговор, Нолит, Београд, 1982.;
45. Грујић, Марија, „Мотив вештице у причи *Отисак срца на зиду Борислава Пекића*“, у *Поетика Борислава Пекића*, Београд, Службени гласник, Институт за књижевност и уметност, 441-449., 2009.;
46. Дамјанов, Сава, *Вртови нестварног*, Београд, Службени гласник, 2011.;
47. Делић, Јован, „Село као гротеска, Критичареви парадокси“ - Јован Делић, Нови Сад: Матица српска, 1980. (Библиотека Прва књига; 101). (1980), Стр. 66-72.;
48. Делић, Јован, „Булатовићева Ђавољијада“, *Политика*, 28. мај 1983.;
49. Делић, Јован, *Хазарска призма*, Просвета, Београд, Октоих, Титоград, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991.;
50. Делић, Јован, „Љубавници размјењују смрт“, у *Књижевност*, св. ½, 151-158., 1992.;
51. Делић, Јован, „Пролегомена за Пекићеву поетику прозе“, у *Ноттаге Данилу Кишу*, зборник радова III Подгорица – Будва, 1997.;

52. Делић, Јован, „Фрагменти о фантастици“, у часопису *Књижевност*, бр. ¾, 258-267. 2006.;
53. Деретић, Јован, *Историја српске књижевности*, Трбник, Београд, 1996.;
54. Димитријевић, Владимир, *Младост и страсти*, Библиотека: "Православље и савременост", књига 3., Православна мисионарска школа при храму светог Александра Невског, Београд, 2009.;
55. Димитријевић, Владимир, *Писци хришћанске Европе*, Светосавље.орг, интернет издање Објављено: 7. август 2013., <https://svetosavlje.org/sr/pisci-hriscanske-evrope/>;
56. *Догматско учење светог Григорија Богослова*, приређивач Алфејев, Александар, Верујем, Цетиње, 2014.;
57. Додс, Е.Р., *Грци и ирационално*, Службени гласник, Београд, 2005.;
58. Донат, Бранимир, „Гротеска у причама Улдерика Донадинија“, *Поља*, Год. 27, бр. 267 (мај 1981), стр. 239-243.;
59. Драгојловић, Драгољуб, „Фантастика у старој српској књижевности“, у, *Српска фантастика, натприродно и нестварно у српској књижевности*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд, 1989.;
60. Ђерговић – Јоксимовић, Зорица, „Европа број два: Нова српска утопија“, у *Словенска научна фантастика*, Зборник радова, Институт за књижевности уметност, Београд 2007.;
61. Ђорђевић, Часлав, „Елементи фантастике и њихова функција у савременој српској прози“, у *Српска фантастика, натприродно и нестварно у српској књижевности*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд, 1989.;

62. Ђурђевић, Драгољуб, „Гротескна књига“, Улазница. 28,141-142, стр. 47. 1994.;
63. Ђуровић, Жарко, „Квартет заручника неспокоја, скица за књижевне портрете Миодрага Булатовића, Данила Киша, Бранимира Шћепановића и Мирка Ковача“, Јединство. 48,176/177;
64. Ђуровић, Жарко, „Свједочанства (2)“, *Стварање*, Год. 49, бр. 8/10 (1994);
65. Егерић, Мирослав, „Прошлаци и магновења“, Бачка Паланка, Књижевни клуб "Дис", ДНС [Друштво за науку и стваралаштво] логос, 2005.;
66. Егерић, Мирослав, „Црвени петао-похвала крилима“, Портрети и памфлети / Мирослав Егерић. - Нови Сад, Прогрес, 1963. - (Библиотека "Поља"). - (1963);
67. Евдокимов, Павел, *Православље*, Службени гласник, Београд, 2009.;
68. Ејхенбаум, Борис, *Како је направљен Гогољев шињел*, Поетика руског формализма, Просвета, Београд, 1970.;
69. Елиаде, Мирча, *Окултизам, магија и помодне културе*, Загреб, 1981.;
70. Esslin, Martin - *Smysl nebo nesmysl?: groteskno v modernism dramatu: pet eseju Martina Esslina, Reinholda Grimma, H. B. Hardera a Klause Volkera*, Praha : Orbis, 1966.;
71. Zelenka, Miloslav, „Vajičko v kočarku: loutkova groteska“, Praha: Dilia, 1967.;
72. Женет, Жерар, *Фигуре V*, Светови, Нови Сад, 2004.;
73. Живковић, Драгиша, *Европски оквири српске књижевности III*, Просвета, Београд, 1982.;
74. Илић, Александар, „Како саздати ноћ“, Поговор сабраним дјелима М. Булатовића, Просвета, Београд, 1983.;

75. Илић, Александар, „Миодраг Булатовић - новокомпонована перјаница српска“, Књижевност. Књ. 86, год. 44, бр 3 (1988), стр. 434-435. Књ. 86, год. 44, бр. 4-5 (1988), стр. 790-791.;
76. Јевтић, Атанасије, јеромонах, „Божанско и чудесно у српској религијској књижевности“, у: Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности, уредник Предраг Палавестра, САНУ, научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд (1989);
77. Јеремић, Љубиша, *Миодраг Булатовић у српској књижевности*, Ступови, Младост, ЈП ЦИД, Андријевица, Београд, Б. Поље, 1997.;
78. Јерков, Александар, *Од модернизма до постмодерне*, Приштина, Горњи Милановац, Јединство, Дечје новине, 1991.;
79. Јерков, Александар, „Нова текстуалност“, у часопису *Књижевност*, бр. ¾, Београд, 356-379., 2006.;
80. Јовановић, Александар, „Лирска гротеска“, *Политика*, 30499 (19.09.1998), стр. 39.;
81. Јовановић, Душан, „Горка гротеска“, *Сцена*, Књ. 1, год. 37, бр. 1/2 (2001), стр. 97.;
82. Јовановић, Миливоје, „Гротеска о большевизму“, *Политика*, Год. 99, бр. 32041 (18.01.2003.), стр. 85.;
83. Јовановић, Рашко, *Савремена српска драма*, Београд: Удружење драмских писаца Србије: Позориште "Модерна гаража": Културно просветна заједница, 2004.;
84. Јовић, Бојан, *Рађање жанра, Почеци српске научно - фантастичне књижевности*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2006.;
85. Јотић, Аранђео, „Гротеска лица“, *Летопис Матице српске*. 42, 398, 1 (јул 1966), стр. 24-31.;

86. Југовић, Златко, *Легат Игњатовића: гротеска у осам (при)виђења*, Живинице: Самоуправна интересна заједница културе, физичке и техничке културе и информисања, 1987.;
87. Кабел, Јане : „Мотив двојника у Хазарском речнику Милорада Павића“, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд, 1989.;
88. Кајзер, Волфганг, *Језичко уметничко дело*, Српска књижевна задруга, 1973.;
89. Кајзер, Волфганг, „Покушај одређивања суштине гротескног“, Реч. Год. 2, бр. 10, (1995), стр. 72-75.;
90. Кајзер, Волфганг, *Гротескно у сликарству и песништву*, Светови, Нови Сад, 2004. - Kayser, Wolfgang, "Das sprachliche Kunstwerk", Francke Verlag, Bern und München, 1948.;
91. Ками, Албер, *Мит о Сизифу*, Веселин Маслеша, Свјетлост, Сарајево, 1989.;
92. Канић, Марина, *Византија у српској постмодернистичкој прози* (Борислав Пекић, Милорад Павић, Горан Петровић и Радослав Петковић), докторска дисертација, Београд, 2013.;
93. Карелин, Рафаил, *Пут спасења у XXI веку*, Архиепископија београдско-карловачка, Београд, 2011. год.;
94. Карелин, Рафаил, *Умеће умирања или уметност живљења*, Манастир Подмаине, Будва, 2011.год;
95. Kermauner, Taras, „Besede in dogodek: studije o slovenski tragediji in groteski“, Ljubljana: Slovenska matica, 1978.;
96. Кирова, Лилија, „Стилни белези на јужнославјанската сатира“, Зборник за славистику, -13 (1977);

97. Klosihski, Krzysztof, Wokol "Historii Maniakow": stylizacja, brzydota, groteska, [1. wyd.], Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1992.;
98. Костровић, Горан, „Бол обешених: гротеска у једном призору“, Градина, Год. 23, бр. 11/12 (1988);
99. Kott, Jan, *Szkice o Szekspirze*, Warszawa, 1962.;
100. Кораћ, Станко, *Историја и појединачна свијест*, Савременик, Београд, број 7, 1979.;
101. Крњевић, Вук, „Пекићеве отворене могућности“, часопис Књижевност, двоброј 5-6, Београд 1985.;
102. Лазић, Милорад *Теологија лепоте*, Богословско друштво Отачник, Београд, 2007. год.;
103. Лазић, Небојша, „Утопија и антиутопија као књижевни пројекат“, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 51, св. 1/2, 2003.;
104. Лазић, Небојша, „Роман Атлантида - детекција једног мита“, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 60, св. 3, 2012.;
105. Лазић, Небојша, „Роман 1999: интертекстуални дијалог с антиутопијским наслеђем“, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. књ. 60, ЛП, св. 3, 2012.;;
106. Лаут, Ендрју: *Свети Јован Дамаскин, традиција и оригиналност у византијској теологији*, прев. Ирина Радосављевић, Београд, Карловац: Мартириа, 2010.;
107. Лома, Миодраг, „Арабеска и гротеска по схватању Фридриха Шлегела“, Реч, Год. 2, бр. 10. (1995);
108. Лубардић, Богдан, „Предговор - Хришћанска философија Ђакона др Милорада Лазића и учење о лепоти“ у књизи Милорада Лазића, *Теологија лепоте*, Богословско друштво Отачник, Београд, 2007. Год.;

109. Лукић, Јасмина, „Утопијски пројекти у романима Борислава Пекића, Српска фантастика, Натприродно и нестварно у српској књижевности“, САНУ, Београд, 1989.;
110. Лучић, Милка, „Гротескно у сликарству и песништву“, Политика, Год. 102, бр. 32797 (26. Фебруар 2005.);
111. Манн, Ј., „Заметки о гротеске“, Виду искуства и современост, Вопрос в естетику, Вупуск пјатуј, Москва, 1962.;
112. Мартиновић, Нико, „Војо Станић - гротеска свакодневице“, Стварање, год. 43., бр. 10 (1998);
113. Маџукас, Никос А., *Свет, човек, заједница*, Беседа, Нови Сад, 2007.;
114. Mele, Antonio Melanton, G. *Ciomei: storie innaturali, sogni, utopie*, II Museo Internazionale della Caricatura e deH'Umorismo nell'Arte Tolentino: Museo della Caricatura e Biennale Internazionale deH'Umorismo nell'Arte, 2000.;
115. Микић, Радивоје, „Од ироније до нежности, седамдесет година од рођења Миодрага Булатовића“, Политика. 97, 31005 (19.02.2000);
116. Микић, Радивоје, „Рат као карневал, о роману *Херој на магарицу* Миодрага Булатовића“, Српски роман и рат / Дани српскога духовног преображења VI. - Деспотовац , Народна библиотека "Ресавска школа", 1999. ;
117. Микић, Радивоје, „Маслачак, петао и патња , лирско и наративно у роману *"Црвени петао лети према небу"* Миодрага Булатовића“, Књижевне новине. #Год. #52, #бр. #1000-1002 (1999).;
118. Милошевић, Никола, „Проза Миодрага Булатовића као идеолошко и естетичко искушење“, (1976), *Зиданица на песку II*, Филип Вишњић, Београд, 1996.;
119. Милошевић, Никола, „Следбеник бога Диониса“, (1979), *Зиданица на песку II*, Филип Вишњић, Београд, 1996.;
120. Милошевић, Никола, „Борислав Пекић и његова митомахија“ у *Књижевност и метафизика - Зиданица на песку II*, Београд 1996.;

121. Михаиловић, Борислав, „Миодраг Булатовић: Баволи долазе“, *Од истог читаоца*, Београд, 1956.;
122. Михајловић Јасмина, *Прича о души и телу, Слојеви и значења у прози Милорада Павића*, Просвета, Београд, 1992.;
123. Михајловић, Јасмина, „Читање и пол“, у *Књижевни портрет Милорада Павића, Зборник излагања са деветих књижевних сусрета, „Савремена српска проза“*, 6.-7. новембар 1992, Трстеник, Савремена српска проза, Зборник 5.;
124. Мишовић, Милош, „НИН-ова награда за роман године“, *НИН*, број 2610., 4. јануар 2001. год.;
125. Мишовић, Милош, „НИН-ова награда за роман године (2)“, *НИН*, број 2611. 11. јануар 2001. год.;
126. Младеновић, Ана, „Гротеска у Гогољевим Петроградским приповеткама“, 1 Свеске, Год. 18, бр. 80 (април 2006);
127. Младеновић, Ана, „Гротеска у Гогољевим Петроградским приповеткама“, 2 Свеске, Год. 18, бр. 81 (јул 2006);
128. Мустеданагић, Лидија, "Карневалска образаина Арсенија Његована", *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Књ. 48, св. 2/3 (2000);
129. Мустеданагић, Лидија, „Гротескно наслеђе Орвелове апокалипсе у роману "1999" Борислава Пекића“, *Крвови*. - Год. 15/16, бр. 50/52 (2001/2002);
130. Мустеданагић, Лидија, *Гротескни бревијар Борислава Пекића, (гротескно обликовање романа „Ходочашће Арсенија Његована“, "Како упокојити вампира" и "1999")* Нови Сад : Стилос, 2002.;
131. Мустеданагић, Лидија, „Поетика гротеског у прози Данила Киша“, *Споменица Данила Киша/уредник Предраг Палавестра*, - Београд: Српска академија наука и уметности, 2005. (Посебна издања; књ. 660. Одељење језика и књижевности; књ. 57);

132. Недић, М.: *Хазарски и други палимсести Милорада Павића*; Н.Сад, 2003. год.
133. Недошивин Г., *Очерки теорији искуства*, Москва, 1953.;
134. Николић, Ненад, „Шиндоизам и раблеовска гротеска у Роману без романа“, *Књижевност и језик*. Год. 51, бр. 3/4 (2004);
135. Николић, Ненад, „О гротескама Борислава Пекића“, *Анали Борислава Пекића*. Бр. 1 (2004);
136. Норис, Давид, „Гротеска у романима Слободана Селенића“, *Споменица Слободана Селенића/Београд: САНУ, 2004. - (Научни скупови; књ. 107. Одељење језика и књижевности; књ. 16)*;
137. Острогорски, Георгије, *Историја Византије*, Београд: Просвета, 1996.;
138. Павић, Милорад, *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII века)*, Београд: Нолит, 1970.;
139. Павић, Милорад, *Гаврил Стефановић Венцловић*, Београд: Српска књижевна задруга, 1972.;
140. Павић, Милорад, *Хазарски речник*, (Х. Р.), Београд: Просвета, 1984.;
141. Палавестра, Предраг, *Нови јеванђелисти*, Свјетлост, Сарајево, 1968.;
142. Палавестра, Предраг, *Чудотворни свет Миодрага Булатовића*, *Савремена проза / приредио М. И. Бандић*. - Београд, Нолит, 1973.;
143. Палавестра, Предраг, *Критичка књижевност*, Просвета, Београд 1983.;
144. Палавестра, Предраг, „Сатира, гротеска и критичка фантастика“, *Сопоћанска виђења*. Бр.3 (1984);
145. Пантић, Михајло, „Слово о Булатовићу“, *Стварање*. Год. 46, св. 5/6 (1991);

146. Пантић, Михајло, „Миодраг Булатовић: Тамни карневал“, *Александријски синдром II*, (Огледи и критике о савременој српској прози), Београд, 1994.;
147. Пантић, Михајло, „Борислав Пекић: Хомерски дар“, у *Александријски синдром 3.*, (Огледи и критике о савременој српској прози), Матица српска, 1999.;
148. Пантић, Михајло, „Припитомљавање ђавола“, у Књижевни портрет Милорада Павића, Зборник излагања са деветих књижевних сусрета, „Савремена српска проза“, 6.-7. новембар 1992, Трстеник, Савремена српска проза, Зборник 5;
149. Пекић, Борислав, *Како упокојити вампира*, Обод, Цетиње, 1994.;
150. Пекић, Борислав, *Ходочашће Арсенија Његована*, Соларис, Нови Сад, 2002.;
151. Пекић, Борислав, *Беснило*, Соларис, Нови Сад, 2002.;
152. Пекић, Борислав, 1999, Соларис, Нови Сад, 2002.;
153. Пекић, Борислав, *Атлантида*, Соларис, Нови Сад, 2002.;
154. Петковић, Новица, *Књижевност 20. века*, интернет издање: http://www.rastko.org.yu/isk/isk_21_c.html од 15. јануара 2006. год.;
155. Петровић, Соња, Напомене о гротескном: (басне и апокрифне молитве), Реч. Год. 2, бр. 10 (1995);
156. Пијановић, Петар, „Гротеска и пародија: десетогодишњица смрти Миодрага Булатовића“, Политика, Год. 98, бр. 31401 (31.03.2001);
157. Пијановић, Петар, „У пећини, гротеска“, Поља, - ИССН 0032-3578. - Год. 36, бр. 415 (2001);
158. Пијановић, Петар, „Лирска гротеска као прст судбине“, Књижевност, Год. 60, књ. 114, бр. 1 (2005);
159. Пијановић, Петар, *Поетика гротеске - приповедачка уметност Миодрага Булатовића*, Народна књига/Алфа, Београд, 2001.;

160. Пијановић, Петар, *Павић*, Филип Вишњић, Београд, 1998.;
161. Пијановић, Петар, „Антрополошки роман Борислава Пекића“, предговор у *Како упокојити вампира*, Обод, Цетиње, 1994.;
162. Пијановић, Петар, *Поетика романа Борислава Пекића*, Београд, 1991.;
163. Поповић, Јустин, *Пут богопознања*, За издавача Манастир Ћелије, Београд, 1987.;
164. Поповић, Тања, *Речник књижевних термина*, Логос арт, Београд, 2010. год.;
165. Проп, Владимир, *Проблеми комике и смеха*, Нови Сад, 1984.;
166. Растовић, Мирјана, „Изобличено, гротескно, чудовишно: "Пикасо: Од карикатуре до метаморфозе стила" у музеју у Барселони, Грађански лист. - Год. 3, бр. 879 (13. мај 2003.);
167. Рашковић, Ивић С., „Архајска свест – заједнички духовни простор мита и схизофреније“, Енграми, бр. 22., 2002.;
168. Remshardt, Ralf, *Staging the Savage God: the grotesque in Performance*, Carbondale: Southern Illinois University, Press, 2004.;
169. Свети Василије, Велики, *Шестоднев*, Беседа, Нови Сад, 2008. (штампано и интернет издање);
170. Свети Григорије, Нисијски, *О стварању човека*, Титоград 1999.; и <http://www.svetosavlje.org>;
171. Свети Максим, Исповедник - *Изабрана дела*, Призрен 1997.;
172. Свети Симеон, Нови Богослов, *Сабране беседе* - Издавач: Образ светачки, ПМШ при храму Свети Александар Невски,: Београд, 2005.;
173. Секулић Зоран, *Буде - птица ругалица*, Октоих, Подгорица, 1992.;
174. Szabo, Gyorgy, A "groteszk" típusai az avantgardizmusban, A Magyar Tudomnyuos Akademia Nyelv-es Irodalomtudományi Osztalyanak Kozlemenyei, XXI, 1964.;
175. Слабинац, Гордана, „Метатекстуалне функције ироније и гротеске у авангарди“, Република. 46, 9-10;

176. Станисављевић, Миодраг, „Вођа: драмска гротеска“ Београд: М. Станисављевић: М. Јошић, 1984., (Библиотека Спирала), (Књижевна фабрика "МЈВ и деца"), (100 X 165 Ж);
177. Стаменковић, Владимир, „Црна гротеска“, Милена Марковић: Павиљони, или куда идем, одакле долазим и шта једем, НИН. Бр. 2627 (03.05.2001), стр. 36.;
178. Стаменковић, Владимир, „Трагична гротеска“, НИН. Бр. 2789 (10. јун 2004.), стр. 60-61.;
179. Schnitzler, Arthur, *Zeleny papoušek: groteska o jednom dejstvi*, Praha: Dilia, 1966.;
180. Swain, Virginia E, *Grotesque figures: Baudelaire, Rousseau, and the aesthetic of modernity* Baltimore [etc]: The Johns Hopkins University Press, 2004.;
181. Тамарин, Г.Р., *Теорија гротеске*, Свјетлост, Сарајево, 1962.;
182. Тартулијан, *O idolima, Quintus Septimius Florens Tertullianus, De idololatria*; <http://www.intratext.com/IXT/ПА2265/>;
183. Теофиловић, Витомир, „Политика као гротеска“, Политика, 31344, (02.02.2001), стр. 15.;
184. Томић, Лидија, „Гротескно као поступак у дјелу Миодрага Булатовића“, *Летопис Матице српске*. 174, 461, 2 (феб. 1998), стр. 308-316.;
185. Томић, Лидија, „Булатовићева панорама пакла - поводом седамдесет година од рођења“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Књ. 48, св. 2/3 (2000), стр. 319-326.;
186. Томић, Лидија, *Гротескни свијет Миодрага Булатовића*, Јасен, Никшић, 2005.;
187. Требјешанин, Жарко, „Фантастика и гротеска“: Лабуд Драгић: Срам у катедрали; "Рад", Београд, 1990., *Летопис Матице српске*. 447, 6 (јун 1991), стр. 1043-1046.;

188. Ћосић, Добрица, *Религија људске патње, Миодраг Булатовић у српској књижевности*, Младост, Београд, 1997.;
189. Фангер, Доналд, „Гогољ - реализам, романтизам и гротеска“, Реч. Год. 2, бр. 10 (1995);
190. Фрај, Нортроп, *Анатомија критике*, Напријед, Загреб, 1986.;
191. Хајдуковић, Божур, „Гротеска као средство израза“, Улазница. Год. 10, бр. 51-52 (1976);
192. Harpham, Geoffrey Galt, *On the grotesque*, Princeton: Princeton University Press, 1982.;
193. Харфам, Џефри Голт, „Гротескно: први принципи“, Поља. Год. 49, бр. 429 (јул-авг. 2004);
194. Хопкинс, Давид, *Дада и надреализам*, Шахинпашић, Сарајево, 2005.;
195. Хорњик, Миклош, „Гротеска: одговор на нашу ужасну самопоузданост“, интервју/Оркену Иштван, Ватрогасац Тот, Београд: Српска књижевна задруга, 2004.<
196. Connelly, Frances S., *Modern art and the grotesque*, Cambridge university press, Cambridge, 2003.;
197. Цимбаљевић, Весна, *Непоуздани докази*, Кикинда: Књижевна заједница Кикинде, 1990.;
198. Cirlic-Straszdzpaska, Danuta: „Еротско код писца, који као да је нестао из књижевног видокруга“, Мостови, год 1997. бр. 109.;
199. Chastel, Andre, *La grottesque Paris : Le Promeneur*, 1988.;
200. Челебић, Гојко, „Људи са четири прста“, Стварање, број 5/6, 1991., Титоград, 1991.;
201. Цацић, Петар, Дело, бр. 6., 1956., Београд и Дело, бр. 2., Београд 1960.;
202. Џоунс Амелија, „Тело“, *Критички термини историје уметности*, Светови, Нови Сад, 2004.;

203. Шамић, Мидхат, *Како настаје научно дјело*, Свјетлост, Сарајево, 1990.;
204. Шапоња, Ненад, „Гротеска ништавности видљивог“: Воја Чолановић, Лавовски део ничега, "Народна књига", Београд 2002., *Летопис Матице српске*. Год. 179, књ. 472, св. 6 (дец. 2003), стр. 1086-1087.;
205. Шантић, Гојко, „Гротеска“, *Траг*. Год. 1, књ. 1, св. 3 (септ. 2005);
206. Штанцл, Франц, *Типичне форме романа*, Књижевна заједница Новог Сада, 1987.;
207. *Поетика руског формализма*, приредио Александар Петров, Просвета, Београд, 1970.;
208. Миодраг Булатовић у српској књижевности, *Зборник радова*, ЈП Цид, Подгорица, 1997. Подгорица;
209. *Стварање*, (тематски број посвећен Миодрагу Булатовићу) бр. 5/6, Титоград, 1991.;

БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА

Михаило Зечевић, родом из Васојевића, из Лијеве Ријеке, рођен 1968. Године, у Подгорици, гдје је завршио основну и средњу школу. Основне студије (1988-2004.) завршио на Одсеку за српски језик и књижевност, на Филозофском факултету у Никшићу. Постдипломске студије завршио на Филолошком факултету у Београду, 2008. године. Одбранио магистарски рад на тему „Гротеска, црни хумор и апсурд у романима: *Људи са четири прста*, *Пети прст* и *Gullo Gullo* - Миодрага Булатовића“. Наредне године је постао докторанд Филолошког факултета у Београду.

Објавио следеће радове:

1. „О савременом роману“, поговор роману „*Wxo*“, Жељко Јововић, Народна библиотека "Р. Љумовић", Црногорски културни форум, Подгорица, 2001.;
2. „Проблем анимализације човјека у дјелу Михаила Лалића“, Ривија Овдје, Подгорица, 2004.;
3. „Шта је књижевност онаква какву је данас познајемо?“ Култура и друштво – додатак, Побједа, Подгорица –2008 - 2009. године;
4. „Припрема рукописа за штампу некад и сад“, Покрет, Подгорица, 2010.;
5. „Зло као историјска константа у последњем стваралачком циклусу Миодрага Булатовића“, Црногорска академија наука и умјетности, Зборник радова са научног скупа Други Лалићеви сусрети: Зло као књижевна тема, Зборници радова бр. 104, ОУ књ. 35., Подгорица, 2010. год.;
6. „Ријеч, као мјерило културног и научног прогреса“, *О прози Марка Миљанова*, Просвјетни рад, бр. 7-8, Подгорица, мај 2013.;
7. *Каталог злих дана* (О роману *Хајка* Михаила Лалића), Комови, Андријевица, 2015. године.

Учествовао на више научних скупова, од којих издвајамо: Други Лалићеви сусрети: Зло као књижевна тема (Црна Гора, 2010), затим у Андријевици књижевни скуп Дани Михаила Лалића (2000-2015).

Аутор је два романа, *На твојој страни* и *Алесендро*, за који је добио награде: за роман године на Видовданском сајму књига у Подгорици 2001. године и награду „Михаило Лалић“, за најбољу књигу прозе објављену у истој години. Написао и збирку пјесама *Странац на булевару*. Пише басне и кратке приче.

Од 1995. године ради у ЈУ Службени лист Црне Горе у Подгорици.

Говори енглески језик.

У браку са Виолетом Ивковић – Зечевић, професорком српског језика и књижевности, са којом има двоје дјеце.

Прилог 1.

Потписани-а Михаило Зечевић

број уписа

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Елементи гротеске у дјелима Миодрага Булатовића, Борислава Пекића и Милорада Павића – сличности и разлике

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 30.03.2016. год.

Михаило Зечевић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Михаило Зечевић

Број уписа _____

Студијски програм _____

Наслов рада Елементи гротеске у дјелима Миодрага Булатовића, Борислава Пекића и Милорада Павића – сличности и разлике

Ментор проф. др Јован Делић

Потписани Михаило Зечевић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 30.03.2016. год.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Елементи гротеске у дјелима Миодрага Булатовића, Борислава Пекића и Милорада Павића – сличности и разлике

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство - некомерцијално - без прераде
4. Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима
5. Ауторство - без прераде
6. Ауторство - делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 30.03.2016. год.



1. Ауторство - Дозвољавање 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. Дозвољавање 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 прераде. Дозвољавање 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. Дозвољавање 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 прераде. Дозвољавање 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. Дозвољавање 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.